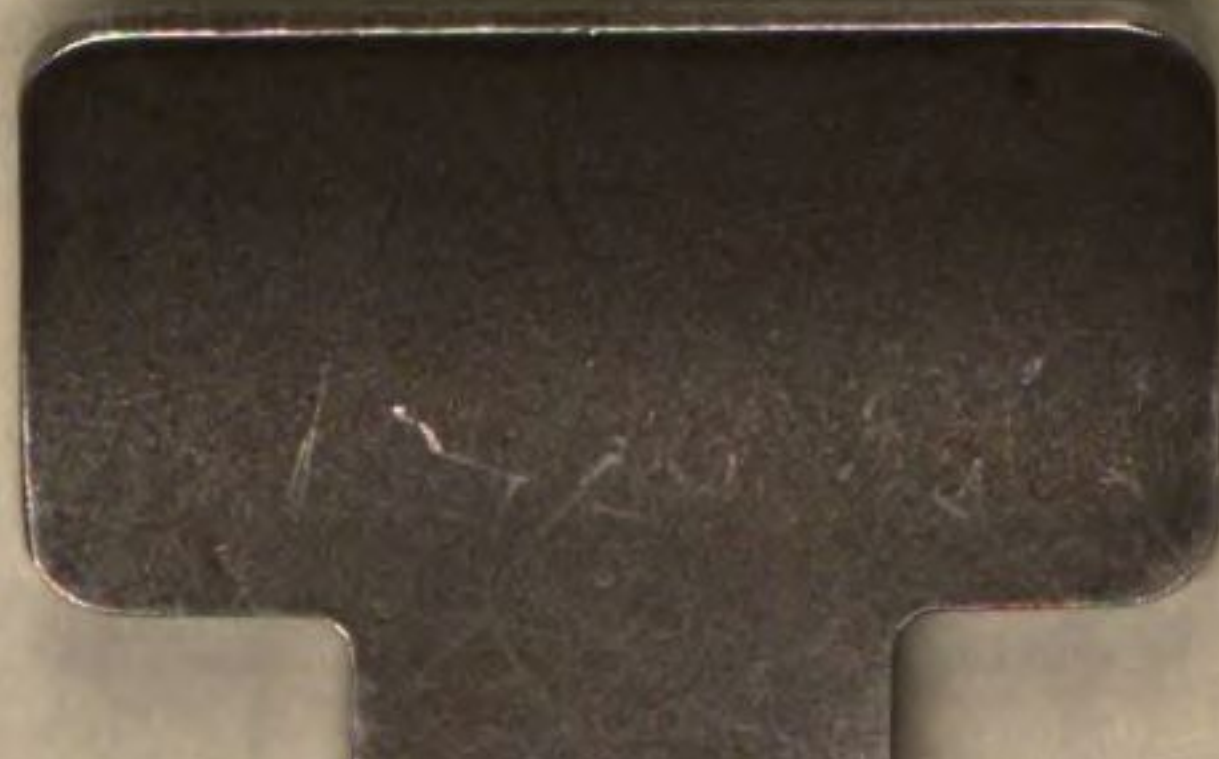


h.
2

in
the
is-

Mus. H. 2152

~~21~~



<36602733510014



<36602733510014

Bayer. Staatsbibliothek

2.95 10.50
" 115 ✓
134 (m)

Die
grofse italienische
Gesangschule,

nebst

praktischen Uebungstücken,

klassischen, bisher ungedruckten Singübungen von Meistern aus
derselben Schule, und Arien für den Unterricht.

Von

Heinrich Ferdinand Mannstein.

Zweite, sehr vermehrte, umgearbeitete und verbesserte Auflage des Werkes:
„Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna.“

Dresden und Leipzig,

in der Arnoldischen Buchhandlung.

1848.

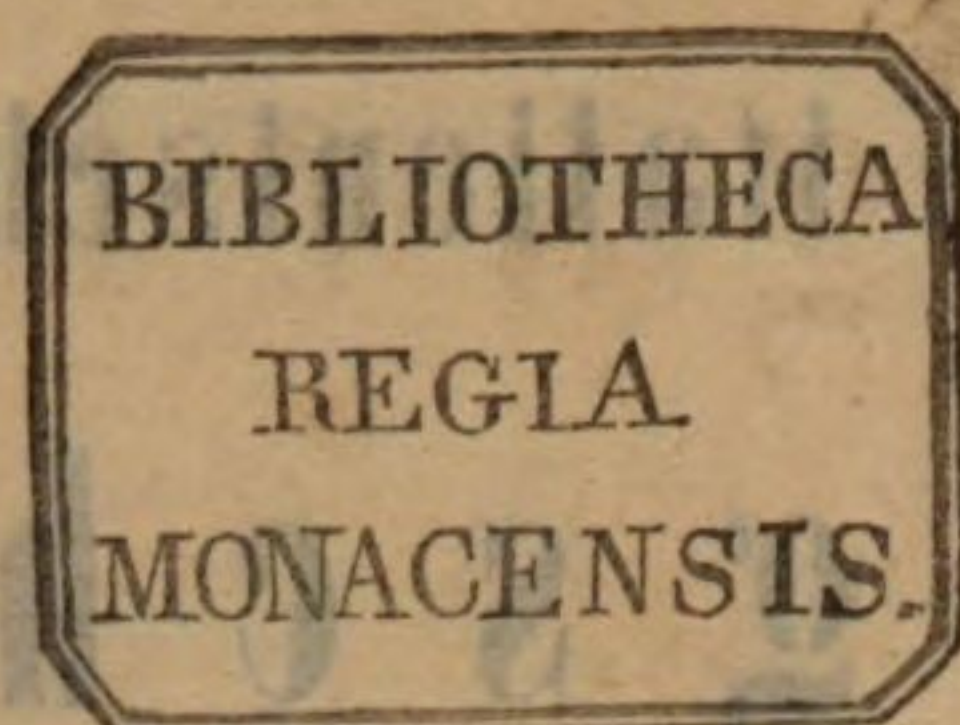
703.2.

49

B6.

(74)

Mms. Hr. 2152



praktischen Übungsstücke,

klassischen, bisher ungedruckten Singbüchern von Meistern aus
derselben Schule, und Arten für den Unterricht.

Heinrich Ferdinand Mannstein.

Neu, sehr vermehrte, umgeschriebene und verbesserte Auflage des Werkes:
„Das System der großen Gesangsreihe des Bismarck von Bologna.“

Dresden und Leipzig,

in der Arnoldischen Buchhandlung.

1818.

Vorwort

zur ersten Auflage.

Mettete ben la voce, respirate bene, pronunciate
chiaramente, ed il vostro canto sarà perfetto.
Pachierotti.

Denen, welche eine Entschuldigung defshalb erwarteten, daß ich der großen Menge vorhandener Gesangsschulen noch eine neue hinzufüge, antworte ich: Es ist keine neue, sie enthält vielmehr jene Grundsätze, durch welche die Riesen und Koryphäen des Gesanges, Pistocchi, Bernacchi, Farinelli, Pachierotti, Raff u. s. w. gebildet wurden, und von welchen alle bisher erschienenen Unterrichtsbücher ziemlich kleine Abkömmlinge sind, die theils wenig, theils gar nichts von der Gröfse ihrer Aeltern erbten.

Kenner werden die Mühe würdigen, welche mir dieses Werk kostete. Ich konnte es nur dadurch zu Stande bringen, daß ich mich durch ein sechsjähriges Studium während meiner wissenschaftlichen Arbeiten zum Sänger zu bilden suchte.

Nur Eines will ich zum Vortheile meines Unternehmens erwähnen: es behandelt mit Gründlichkeit

theils Gegenstände, welche in keiner bisher erschienenen Gesangschule auch nur erwähnt werden, z. B. die Gesetze der äußeren Haltung beim Singen, die Tonbildung, die Mundstellung, den Ausdruck u. s. w., theils solche, welche nur oberflächlich besprochen werden, z. B. das Athmen, das *Portamento di voce*, die Verbindung der Register, die Vortraglehre, die Stimmerhaltung u. s. w. So gehören auch die wenigen Beispiele, mit welchen die Bolognesische Gesangschule das Höchste zu erreichen lehrt, nicht zu ihren geringsten Vorzügen.

Die Prinzipien, welche mein Buch enthält, sind bis jetzt noch nicht im Druck erschienen, und wenn die Kunst durch meine Arbeit etwas gewonnen hat, so hat sie es einzig und allein meinem theuern Lehrer, dem Königlich Sächsischen Kammersänger, Herrn Johannes Miksch zuzuschreiben, dem ich für alle seine uneigennützigte Liebe und Lehre meinen herzlichsten Dank hiermit abstatte.

(Dresden im Frühjahr 1834.)

Der Verfasser.

Vorwort

zur zweiten Auflage.

Die Leser werden den Grund zu wissen verlangen aus welchem der Titel des gegenwärtigen Buches verändert worden ist; und mit Recht. Hier ist er. Der Titel: „Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna“ hat vielfach zu dem Wahne Veranlassung gegeben, daß Bernacchi Begründer, Erfinder, Bildner und Vollender, mit einem Worte Schöpfer der italienischen Gesangkunst sei. Welch ein Irrthum! Wie konnte das, was das Genie einer Nation in Jahrhunderten schuf, das Werk eines Mannes sein? Ja, viele Jahrhunderte brauchte Italien, um den Gesang zum vollendeten Kunstwerke hinaufzubilden, und Bernacchi war nur der Mann edeln Geschmackes und tiefer Einsicht, der dem Gesange, wie Tartini dem Geigenspiel, die allzu schweren Fesseln der strengen alten Schule zum Theil abnahm und so dem Genius die Schwingen lüftete. Er ist also der Begründer jenes neuen Geschmackes und jener freieren Singeweise, welche das vorige Jahr-

hundert zierten, jetzt aber erloschen sind. Bernacchi's Art der Ausführung war so hinreißend, daß selbst berühmte Sänger anderer Schulen sie sich aneigneten, um mit dem Zeitgeschmacke Schritt zu halten.

In dieser unserer Singeschule haben wir Alles zu vereinigen gesucht, was Italien an ächter Gesangweisheit der Welt geboten hat, und bieten es unserer Seits Deutschland, dem geliebten Vaterlande, mit dem vollsten Herzen.

Dresden, im Januar 1847.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniss.

Erster oder theoretischer Theil.

	Seite
Erstes Kapitel. Von der Stimme	1
Zweites Kapitel. Vom Athemholen	7
Drittes Kapitel. Vom Angeben des Tones	8
Viertes Kapitel. Von den verschiedenen Stimmen	9
Fünftes Kapitel. Von den Registern der Menschenstimme	16
Sechstes Kapitel. Von dem Umfange der Stimmen	10
Siebentes Kapitel. Von der Aenderung und den Krank- heiten der Stimme	17

Zweiter oder praktischer Theil.

Erstes Kapitel. Von der Classificirung der Stimmen	21
Zweites Kapitel. Ueber die äussere Haltung beim Singen	24
Drittes Kapitel. Von der Tonbildung	27
Viertes Kapitel. Von der Mundstellung	46
Fünftes Kapitel. Von der Uebung der Scala	51
Sechstes Kapitel. Vom Binden und Tragen des Tones	63
Siebentes Kapitel. Von der Verbindung der Stimm-Register unter einander	89
Achtes Kapitel. Vom Athmen	96

Dritter Theil. Unterricht für den figurirten Gesang.

Erstes Kapitel. Vom Läufer	109
Zweites Kapitel. Vom Vor- und Nachschlage	128
Drittes Kapitel. Vom Schleifer und von der Tirade	132
Viertes Kapitel. Vom Halbmordent oder Schneller	134
Fünftes Kapitel. Vom Mordent, Gruppetto oder Doppelschlag	135
Sechstes Kapitel. Von dem Suchen des Tones, italienisch: cercar il tuono	137
Siebentes Kapitel. Vom Triller	138

Vierter oder aesthetischer Theil.

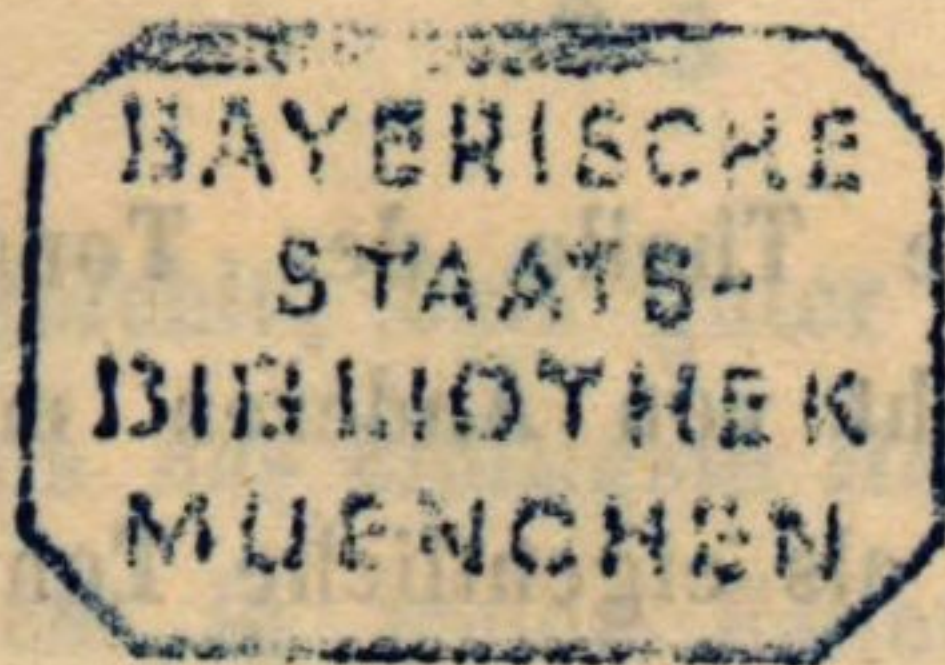
Erstes Kapitel. Von dem Vortrage der verschiedenen Gat- tungen des Gesange	153
Zweites Kapitel. Von der Aussprache	166
Drittes Kapitel. Vom Ausdruck	171

Fünfter oder diätetischer Theil.

Von der Erhaltung der Stimme	178
--	-----

Singübungen.

Recitativ aus Tancred von Rossini	181
„ „ Vestalin von Spontini	185
„ „ Titus von Mozart	192
„ „ Vestalin von Spontini	197
„ „ Zauberflöte von Mozart	200
Solfeggi von Caselli No. 1	208
„ 2	209
„ 3	—
„ 4	210
„ 6	219
„ 7	223
„ 8	226
„ 9	230
„ 10	234
„ 11	237
„ 12	242
Für Contre - Alt, Bass und Baritono, von Caselli	
No. 1	246
„ 2	247
„ 3	—
„ 4	248
„ 5	256
„ 6	257
„ 7	261
„ 8	264
„ 9	268
„ 10	272
„ 11	276
„ 12	281
Arien aus Händel's Messias. Klavierauszug von C. F. G.	
Schwenke No. 2	286
„ 3	289
„ 11	297
„ 12	299
„ 17	305
„ 18	315
„ 19	316
„ 40	323
„ 42	330
„ 43	331
„ 45	336
„ 47	345
„ 48	346
„ 52	358
„ 31	368
„ 49	372
„ 50	—



Erster oder theoretischer Theil.

Erstes Kapitel.

Von der Stimme.

Vielleicht ist über keinen Gegenstand mehr gestritten worden als über die menschliche Stimme; denn Aerzte, Naturforscher, Physiologen, Musiker und Denker aller Fächer haben sich bemüht, das Geheimniss der Klangerzeugung zu enträthseln. Ihre Forschungen, mit denen des Aristoteles beginnend und epochenweise bis in die neue und neueste Zeit herabsteigend, sind jedoch ohne wesentliches, wahrhaft wissenschaftliches Hauptergebniss geblieben und mußten es bleiben, weil die Klang- oder Tonerzeugung eben nicht das Geschäft eines einzigen Organes, sondern eines ganzen Organismus ist, und jenes wunderbare Zusammenwirken vieler Organe am lebendigen Körper der tieferen Beobachtung verhüllt, am todten hingegen durch künstliche Hilfsmittel nur unvollständig und mangelhaft herzustellen ist. Daher rührt es wohl auch, daß man sich nicht einmal über die Zahl der mitwirkenden Organe des Mechanismus der Stimme hat allseitig vereinigen können; denn während Manche die Lungen, die Luftröhre, den Kehlkopf, die Stimmritze, die Zunge, das Zungenbein, den Gaumen, die Zähne, die Lippen, die Stirn-, Kinnbacken- und Nasenhöhlen

für gleich nothwendige Theile des Tonapparates gehalten haben, ist diese Ansicht von Anderen mit der Behauptung bekämpft worden, daß als eigentliche Tonwerkzeuge nur der Kehlkopf und die Stimmritze zu betrachten, alle anderen genannten Organe aber entweder gar nicht, oder höchstens nur bedingungsweise als Tonwerkzeuge anzusehen seien, die Lungen z. B. insofern sie die zur Tonerzeugung nöthige Luft herbeischaffen.

Mag nun aber von der endlichen Entscheidung der Wissenschaft in dieser Angelegenheit für die praktische Gesangkunst noch manches gewierige Resultat zu erwarten sein, so kann doch die noch schwebende Frage dem Sänger zu Erreichung seines Zieles nur wenig Vorschub leisten, und er hat sich in dieser Beziehung an das zu halten, was ihm in vorliegendem Werke unter dem Abschnitte über die Tonbildung geboten werden wird. Kann demnach hier der Ort nicht sein, eine anatomische, naturgeschichtliche Theorie der Stimm- bildung aufzustellen, so müssen wir doch die Wirksamkeit einiger der erwähnten Organe insoweit beleuchten, als ihre Kenntniss dem Sänger nöthig oder unentbehrlich ist.

Als erstes Tonmittel, ohne welches kein Klang denkbar, ist das Athmen anzunehmen, welches darin besteht, daß mittelst Ausdehnung und Zusammenziehung der Lungen die äußere Luft durch die Luftröhre in die Brust zuerst aufgenommen, und dann durch den Kanal des Mundes mittelst des Druckes der Lungen wieder nach aussen getragen wird*). Daß die grofse Anstrengung, in welche der Gesang die letzteren versetzt, Gesundheit als unerläßliche Eigenschaft ihrerseits vorausbedingt, unterliegt keinem Zweifel; jedoch hat auch die Wahr-

*) Die Lungen wirken demnach hier wie die Blasebälge bei der Orgel, wogegen die Pfeifen den Kehlkopf und die Stimmritze ersetzen, wie sich bei der Schilderung dieser Organe zeigen wird.

nehmung nicht gefehlt, daß guter und methodischer Gesangsunterricht sich als das kräftigste Heilmittel gegen die erbliche Lungenschwindsucht in vielen Fällen bewiesen hat*).

Die Luftröhre ist, wie schon ihr Name andeutet, ein röhrenartiger Kanal, der aus einer elastischen und knorpeligen Masse besteht, im Hintergrunde des Mundes anhebt, im Halse fortläuft und, in zwei Aeste gespaltet, in die Brust tritt. Einer deren leitet die Luft in die rechte, der andere in die linke Lunge.

Der Kehlkopf, der obere Theil der Luftröhre, hat die Form eines kurzen cylindrischen Kanals, mit einer ovalen Oeffnung, welche die Stimmritze heisst. Diese wird vor dem Eindringen fremder Stoffe, außer der Luft, durch den Kehildeckel geschützt, welches ein beweglicher, sehr dünner und der Gestalt eines Epheublättchens ähnelnder, nach innen concaver, nach oben convexer Knorpel ist, über welchen Alles hinweggleiten muß und der, sich bei jeder solcher Berührung niederbeugend, uns eigentlich vor dem Ersticken wahret. Die Stimmritze, durch die der Athem aus- und eingeht, hat die Fähigkeit, sich willkürlich zu erweitern und zu verengern, und bestimmt durch dieses Geschäft Höhe und Tiefe der Töne, indem sie sich bei den hohen Tönen verengt, bei den tiefen erweitert. Daß aber nicht allein in der Stimmritze der Ton erzeugt wird, sondern daß der ganze Kehlkopf den wesentlichsten Antheil an der Hervorbringung desselben hat, geht aus der großen Thätigkeit hervor, in welcher er sich beim Singen befindet. Diese kann man durch leises Betasten während des Singens in dem Maasse wahrnehmen, daß man fühlt, wie sich vier über einander liegende Bänder oder Ringe

*) Mit Angabe dieser Beobachtung wollen wir keineswegs die Behauptung aufstellen, daß ein so Geheilte zur Ausübung der Singekunst zugleich berufen sei.

bei dem Aufsteigen in der Tonleiter aufwärts, bei dem Hinabsteigen abwärts bewegen, einer Claviatur vergleichbar. Dieses Spiel beginnt mit dem untersten Ringe, und hat sich der oberste zuletzt der Reihe nach bewegt, so beginnt das Spiel mit dem untersten von vorn. Nicht aber allein die Bänder des Kehlkopfes, sondern der Kehlkopf im Ganzen nimmt an diesem Geschäft der Tonerzeugung den lebhaftesten Antheil, indem er seinem ganzen Umfange nach beim Angeben der hohen Töne steigt, bei dem der tiefen sich senkt.

Ob in den Stirn-, Kinnbacken- und Nasenhöhlen die Kopfstimme oder das sogenannte Falsett, die Fistelstimme, wie behauptet worden ist, gebildet werde, ist eine bis jetzt unentschiedene Sache; jedoch haben die alten italienischen Gesangsmeister allerdings gesagt, der Name Kopfstimme rühre von dem Umstande her, weil es beim Singen dieser Stimme däuchte, als komme sie durch den Kopf gezogen. Es sollte dieses aber nicht so viel heißen, daß der Ton in jenen Höhlen gebildet werde, wie wir aus mündlicher Tradition über den Unterricht des großen Caselli wissen. — Auch hat ein geistreicher Sänger*) die Ansicht geltend gemacht, daß es mit der Kehle eine ähnliche Bewandniß habe, wie mit der Flöte. Auf dieser nämlich kann man gewisse Töne sammt ihren Octaven mit einer und derselben Fingerlage mittelst eines spitzen Athems zu Stande bringen, und so wäre es denkbar, daß das Falsett ebenfalls im Kehlkopfe, nur durch einen dünneren Athem erzeugt werde, und die sogenannte Verbindung der Kopfstimme mit der Bruststimme bestände dann in der Kunst, durch einen spitzen kleinen Athem die hohen Töne so zu bilden, daß sie den mit der vollen Brust hervorbrachten an Fülle und Rundung möglichst nahe kommen.

*) Herr Johannes Miksch.

Es wird diese Muthmaassung aber, dafs das Falsett gleichfalls im Kehlkopfe gebildet werde, zur Ueberzeugung, wenn man einen Ton mit Bruststimme angiebt, ihn festhält und während desselben seine Octave mit dem Falsett anschlägt; denn in dem Augenblicke, wo diefs Letztere geschieht, steigt der ganze Kehlkopf plötzlich in die Höhe, wozu gar kein anderer Grund vorhanden sein kann, als der, dafs der Kehlkopf hier ebenfalls, nur in anderer Modalität, mit Klangerzeugung beschäftigt ist. Nichts destoweniger aber fühlt man, dafs der Ton eine andere Richtung als bei der Bruststimme nimmt, und es däuchtet in der That, als ziehe er hinten in den Kopf, mache die Bahn nach dem obern Schädel, wandle dann nach der Stirne und steige dann in den Mund. Auch fehlt dabei der kraftvolle Ansatz, den die Brust bei der Stimme, die ihren Namen führt, entwickelt. — Jedoch auch dann ist der Kehlkopf in Thätigkeit, wenn man während eines verlängerten Tones aus der Kopf- in die Bruststimme übergeht, indem er im Momente des Ueberganges seine Stellung ebenfalls wechselt. — Verbindet man nun aber mit dem Namen Falsett im Gegensatze zu der Bruststimme den Begriff der geringeren Kraft, so mufs dieser Begriff gewechselt werden, sobald von den Diskantstimmen die Rede ist, oder es mufs hier das Wort Falsett von dem ihm anhängenden Begriffe des letzten Registers entkleidet werden, weil bei den Diskantstimmen das letzte Register, wenn auch nicht das schönste, doch jedenfalls das energischste ist, das mittelste hingegen sich mehr dem Klang-Charakter des letzten Registers der Männerstimme nähert.

Die volle Bedeutsamkeit des Gaumens für den Ton werden wir erst unter dem Kapitel über die Tonbildung kennen lernen, weshalb wir hier nur soviel mittheilen, als in eine Schilderung der Tonwerkzeuge in der Rücksicht, welcher der

gegenwärtige Abschnitt gewidmet ist, gehört. Der Gaumen besteht aus einer dünnen, elastischen und porösen Knochendecke, welche mit einer schwammigen Hautmasse überzogen ist, und man kann mit Bestimmtheit annehmen, daß die erste bei der Tonbildung eine Art von Resonanzboden bildet, die letztere aber bewirken hilft, daß der Ton nicht hart und gellend, sondern weich und sanft aus seiner Werkstatt hervorgeht. Es ist sogar schon behauptet worden, die Beschaffenheit der Stimme hänge in dem Maasse von der Bauart des Gaumens ab, daß eine dicke, nicht elastische Knochendecke desselben eine dumpfe, klanglose Stimme bedinge, eine dünne, elastische hingegen ein helltönendes Organ.

Wenn wir auch von der Behauptung einiger Anatomen absehen, daß das Zungenbein ein klangerzeugendes Organ im engen Sinne, also Ton ohne dasselbe nicht denkbar sei, so ist doch die Zunge ein relatives Stimmorgan im höchsten Sinne, d. h. ihr richtiger Gebrauch ermöglicht erst den Gesangton, wie ihn ihre falsche Anwendung geradezu verneinet; da sie aber auch ein Hauptorgan zu Hervorbringung der Sprache ist, so leuchtet ihre hohe Wichtigkeit und Bedeutung für den Gesang von selbst ein, wird sich aber im Verlaufe dieses gegenwärtigen Werkes mehr und mehr offenbaren.

Dasselbe nur können wir an dieser Stelle von den Lippen sagen, denn auch ihre Erheblichkeit und toneinwirkende Natur wird dem Schüler durch das Studium dieser Singeschule klarer und klarer entgegenreten.

Sind die Zähne zu einer vollkommenen Aussprache unentbehrlich, und geben die vorderen dem Tone unleugbar viel Metall, so kann auch ihnen ein wesentlicher Einfluß auf den Gesang nicht abgesprochen werden, ja, sie erscheinen als ein köstliches Geschenk, dessen Erhaltung die volle Aufmerksamkeit des Sängers verdient.

Zweites Kapitel.

Vom Athemholen.

Beim Athemholen im Gesange ist zweierlei zu betrachten, 1) das Einziehen, 2) das Ausstoßen der Luft. Wir wollen jenes das Einathmen, dieses das Ausathmen nennen. Beim Einathmen dehnen sich die Lungen aus, um die äußere Luft in sich aufzunehmen, und sie sind unmittelbar nach diesem Geschäft mit derselben angeschwellt; beim Ausathmen ziehen sich die Lungen zusammen, um die eingesogene Luft wieder hinauszudrängen.

Hier müssen wir die Schüler vor allen Dingen darauf aufmerksam machen, daß das Athmen beim Singen ein anderes ist, als das beim Sprechen. Beim Einathmen während des Sprechens nämlich blähet sich der Bauch auf, sein oberer Theil tritt etwas vor; unmittelbar darauf aber — und das ist das Geschäft des Ausathmens — sinkt er wieder zurück in seine natürliche Lage. Genau dasselbe Manöver führt zugleich die Brust aus. Ganz verschieden aber muß das Athmen beim Gesange geschehen: nämlich beim Einathmen muß hier der Bauch schnell eingezogen werden, während die Brust sich schwellend hebt. Beim Ausathmen muß die Brust, sowie auch der Bauch nur ganz langsam in ihre natürliche Lage zurückkehren, indem die geschwellte Brust ganz allmählig zurück, und der eingezogene Bauch ganz allmählig vorwärts sinket, damit die eingesogene Luft um so länger ausreiche. Sie darf nur langsam der Brust entströmen, ohne diese zu erschüttern; die Luft muß mit dem Tone aus der Brust fließen. Auch darf beim Einathmen kein*) Aechzen oder Seufzen ver-

*) Um diese Oekonomie des Athmens sich anzueignen, hat man den Schülern auferlegt, sich täglich, auch ohne zu singen, darin zu üben, so lange als möglich Athem zu holen und zurückzuhalten; aber wir unseres Theils können den Vortheil dieses Aktes nicht ab-

nehmbar werden, denn nicht nur zerstört dieses den Reiz des Gesanges, sondern auch die Stimme des Sängers.

Drittes Kapitel.

Vom Angeben des Tones.

Der Ton muß frei und rasch angegeben werden, d. h. der Ton, welcher angeschlagen werden soll, muß es ohne Beihilfe irgend eines anderen werden und der Schüler muß sich hüten, etwa erst durch schnelles Hinweggleiten über eine Secunde oder Terz, Quarte oder Quinte auf den bestimmten Ton zu kommen. Z. B.:

sehen, da in dem möglichst langen Einathmen gar nicht die Aufgabe des Sängers beruht, das Ausathmen während des Singens aber eben nur während dieses letzteren erlernt werden kann. Ein Mensch, der es durch viele Uebung im Zurückhalten des Athems bis zum Unglaublichen gebracht hat, ist deßwegen noch nicht im Stande, eine gute Oekonomie des Athems beim Singen zu bewähren, denn diese besteht nicht allein in der Anwendung einer kleinen Luftmasse, sondern auch darin (und zwar hauptsächlich), daß durch wenig Athem volle und kräftige Töne erzeugt werden. Was hilft ohne diese das spärlichste Haushalten mit dem Athem? und wie kann man diese Kunst ohne Singen lernen? Dieß letztere zu fordern, dünkt uns ungefähr dasselbe, als solle man das Singen ohne praktische Studien nur durch theoretischen Unterricht erlernen. — Die Gründe, warum die Luft so behandelt werden muß, sind folgende: 1) Weil sonst die Töne herausgestoßen, statt gezogen werden, 2) weil sonst das lange Aushalten und Schwellen des Tones unmöglich ist, 3) weil es sonst nicht möglich ist, sinngemäß vorzutragen, 4) weil ohne eine große Luftmasse in der Brust keine Kraft und kein Metall in der Stimme ist, 5) weil man ohne sie keine kunstgemäßen Cadenzen machen kann, und 6) weil durch Verschwendung des Athems die Gesundheit höchlich gefährdet wird. Diese Grundsätze wird der Verlauf dieser Singeschule an den betreffenden Stellen entwickeln.

Nicht:



Sondern:



Eben so wenig darf dem Tone irgend ein anderer Laut, keine Art von Vorbereitung vorangehen, etwa ein leises Stöhnen, als wolle man die Stimme prüfen, oder dergleichen.

Viertes Kapitel.

Von den verschiedenen Stimmen.

Die Stimmen zerfallen 1) in männliche und weibliche, 2) in tiefe, middle und hohe.

Die männliche tiefe Stimme wird von den Italienern Basso, von den Franzosen Contre-Bafs, und nach dem Vorgange der ersteren von den Deutschen Bafs genannt.

Die middle Männerstimme heisst in der italienischen Musiksprache Baritono, in der französischen Concordant oder Bafs-Taille (hoher Bafs), und in der deutschen hat sich ebenfalls der Name Bariton eingebürgert.

Die hohe männliche Stimme heisst im Italienischen Tenore, und diese Bezeichnung hat sich überall Platz gemacht. Da es jedoch eine tiefe und eine hohe Tenorstimme giebt, so haben die Italiener die letztere von der ersteren durch einen Beinamen unterschieden, indem sie dieselbe *Tenore contraltesco* nennen. Die Franzosen hingegen rechnen den hohen Tenor geradezu zu den Weiberstimmen, nennen ihn auch nicht Tenor, sondern Contr'Alt, und schreiben ihn im Altschlüssel,

wiewohl mit Unrecht, indem ein höherer Ton, oder vielmehr die Fähigkeit einen Ton oder zwei Töne höher singen zu können, noch keine andere Stimmart bildet*).

Wir werden also die drei männlichen Stimmen Bass, Bariton und Tenor nennen.

Auch die Weiberstimme hat drei Untergattungen: den Alt, den tiefen Sopran, italienisch *mezzo soprano*, und den hohen Sopran.

Das Wechselverhältniß der Tonsphäre, in welchem alle diese Stimmen zu einander stehen, ist folgendes: Der Tenor liegt vier Töne höher als der Bass, der höchste Tenor liegt vier Töne höher als der Bariton, der Alt liegt vier Töne höher als der Tenor, der Sopran liegt vier Töne höher als der Alt, oder: der Bass liegt eine Octave tiefer als der Alt, der Bariton liegt eine Octave tiefer als der tiefe Sopran, der Tenor liegt eine Octave tiefer als der Sopran**).

Fünftes Kapitel.

*Von den Registern***) der Menschenstimme.*

Wir verstehen unter Register eine Reihe von Tönen, die sich von einer anderen Reihe durch ihren Klangcharakter

*) Mit gleichem Rechte hat man früher den Bariton zu den Tenorstimmen gerechnet. Die Italiener zählen daher blos den Alt zu den Weiberstimmen, und, wie es scheint, mit Recht.

**) Ueberhaupt ist dieses Tetrachord-System auch anderwärts bei den Stimmen wieder zu finden, wie wir schon vier Stimmbänder des Kehlkopfes fanden. Das nächste Kapitel wird sich fernerweit darüber verbreiten.

***) Der Name Register ist von der Orgel entlehnt, wo je eine Reihe Pfeifen, die sich an Klangcharakter, Toneigenschaft von

unterscheidet, und es bilden demnach diese Töne ein eigenes Gebiet der Stimme, welches von dem nächsten Gebiete scharf abgegrenzt ist. Hält man diesen Begriff fest, so findet man bei den Männerstimmen zwei Register, wovon das erste die Bruststimme, das zweite die Kopfstimme genannt

einem Zuge anderer Pfeifen unterscheidet, ein Register genannt wird. Ueber diese Register der Menschenstimme ist unendlich viel philosophirt und geschrieben worden, man hat die Register an so verschiedene Punkte verlegt, ihre Zahl so willkürlich angegeben und so manichfache Arten ihrer Vereinigung vorgeschlagen, dafs in diese Ansichten schwerlich Einklang zu bringen sein dürfte. Was wir in der gegenwärtigen Gesangschule bieten, enthält das Ergebnifs von Beobachtungen aller italienischen Meister des Gesanges, die wir sorglich sammelten, mit den eigenen verglichen und nach vieljähriger Prüfung und Erwägung in ein System zusammengestellt haben. Obwohl wir mit den früher von uns veröffentlichten Ansichten über diesen, für die Vocalmusik hochwichtigen Punkt der Gesangswissenschaft nicht mehr allenthalben völlig übereinstimmen, so findet die Abweichung doch nur in Nebendingen statt, und wir leben der Ueberzeugung, das Ziel redlicher Forschung in diesem Werke erreicht zu haben. Eine solche Nebensache z. B., worin wir in vorliegender Singeschule von einer früher aufgestellten Ansicht abweichen, ist der Name Register selbst, den wir sonst auch den Tetrachorden beilegten, während wir jetzt, nach der eben angegebenen Ableitung von der Orgel nur zwei, und beim hohen Diskant drei Sphären der Stimme den Namen Register beilegen, weil die frühere Benennung zu vielen Mißverständnissen Anlaß gegeben hat und die jetzige uns die Sache klarer und übersichtlicher zu machen scheint. Ferner wollten wir früher das Vereinigungsstudium der Register wo möglich auf dem $\bar{e}$ begonnen haben, fanden aber später, dafs es eben so gut mit $\bar{f}$ beginnen kann und dadurch sogar abgekürzt wird. Hier, das schärfen wir allen Lehrern des Gesanges ein, muß ihr eigener Scharfsinn bei Beurtheilung der Natur das Richtige herausfinden, denn bei Tenören, die sich schwer nach der Höhe bewegen, kann auch die Verbindung auf $\bar{e}$ die rathsamere sein.

Da didaktische schriftliche Quellen über die ehemaligen klassischen Sängerschulen Italiens gänzlich fehlen, und daher alles positive Wissen über ihr Lehrsystem aus mündlicher Ueberlieferung und Philosophie hat genommen werden müssen, so ist es erklärlich, dafs nur nach vieljährigen Forschungen zur ganz geläuterten Kunstansicht durchzudringen und das scheinbar Verlorene in ein System zu bringen war.

wird. Der Bass und Bariton können die erstere mit der zweiten, wegen der großen Gewalt dieser Stimmen, nur schwer vereinigen, während beim Tenor diese Vereinigung eine der Hauptaufgaben des ganzen Gesangstudiums ist. Unter den Sängern ist übrigens in neuerer Zeit der wunderliche Wahn eingerissen, daß in diesen Stimmen das Falsett nicht angewendet werden dürfe ohne Nachtheil für das Organ. Ein vernünftiger Grund für diese Behauptung läßt sich nicht auffinden, da die Natur uns nichts gab, dessen vernünftiger Gebrauch verderblich wäre. Allerdings ist hier die Verbindung beider Register sehr schwierig, allein wer sie zu Stande gebracht hat, wird vor jedem Bassisten, der sich dessen nicht rühmen kann, einen großen Vorzug haben, weil er nicht allein in eine Region sich zu versteigen, an welche der andere gar nicht denken kann, sondern auch die höchsten Töne mit Anmuth und Leichtigkeit zu singen vermag. Auch rücksichtlich der Gesundheit ist das Studium der Kopfstimme für den Bassisten von Wichtigkeit, weil er die höchsten Töne, welche immer mit Anstrengung gesungen werden und jetzt doch häufiger als sonst von den Componisten Anwendung erhalten, mittelst derselben ohne alle Schwierigkeit singen kann. Gewöhnlich beginnt das Falsett bei der tiefen Männerstimme mit $\bar{e}$.

Der Alt hat wie die Männerstimmen zwei Register, auch fällt ihm die Vereinigung derselben so schwer, wie der ihm analogen tiefen Männerstimme.

Der tiefe Sopran hat ebenfalls zwei Register und muß, wie der Tenor, die Kopfstimme gebrauchen.

Der hohe Sopran umschließt gewöhnlich innerhalb zwei Octaven drei Register, die Bruststimme, die Mittelstimme und die Kopfstimme.

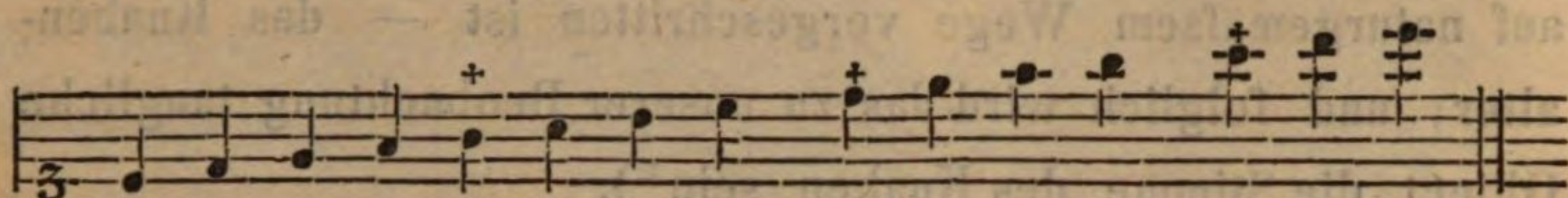
Doch nicht diese Sphären bloß umfaßt die Stimme,

sondern innerhalb des ersten Registers mancher Männer- und Altstimmen und längst des ganzen Umfanges mancher Diskante finden sich Punkte, die sich durch Tonqualität vor den übrigen Tönen herausheben und eine nähere Betrachtung um so mehr verlangen, als sie die vollste Aufmerksamkeit des Meisters in Anspruch nehmen. Um bei dieser Betrachtung zu einem genügenden Ergebnisse zu gelangen, müssen wir die Menschenstimme in ihrem Urzustande betrachten. Als solchen aber sehen wir jenes erste Stadium des Lebens an, welches ohne Störnifs, Verletzungen, verheerende Krankheiten, Ausschweifungen, falsche Studien, übermäßige Uebung und dergleichen auf naturgemäßem Wege vorgeschritten ist — das Knabenalter; und folglich wird das zu unserer Beobachtung taugliche Object die Stimme des Knaben sein*).

Diese nun ist aus lauter Tetrachorden zusammengesetzt, in der Maafse, dafs je vier Töne eine Sphäre bilden, und mit jedem fünften Tone eine neue Sphäre anhebt. Diese Sphären sondern sich aber nicht durch Tonqualität in der Art wie die Register der Brust- und Kopfstimme von einander ab, sondern jeder erste Ton derselben hebt sich von den zunächst vorhergehenden Tönen heraus, manchmal durch eine Bebung, ein Zittern beim Angeben und Aushalten, bei Anderen durch die Unfähigkeit, diesen oder jenen Vocal darauf leicht und gut zu singen, bei einem Dritten durch eine, von dem zunächst vorangehenden Tone abstechende

*) Die Stimme des Mädchens kann es deshalb nicht füglich sein, weil sie vor der Ausbildung desselben zum Weibe höchst unbedeutend ist, nach dieser Uebergangsperiode aber der weibliche Organismus nicht nur das von uns genannte Stadium des Urzustandes bereits verlassen, sondern sogar einen völligen Umsturz erlitten hat, in welchem natürlich auch der mit den Zeugungstheilen im genauesten Zusammenhange stehende Stimm-Mechanismus seinem ganzen Umfange nach begriffen ist.

Kraftlosigkeit. Bei manchen Individuen stellt sich auch, sobald sie diese Wechseltöne singen, Erröthen oder ein unwillkürliches Zucken der Augenbrauen ein. Genau nach dem ersten Tone der ganzen Stimme richten sich diese Tetrachorden-Sphären, so dafs z. B. eine Sopranstimme, deren tiefster Ton $\bar{o}$ (auf der untersten Linie im Diskantschlüssel) ist, ihre erste Tetrachord-Sphäre mit $\bar{f}$ beschließt und die zweite mit $\bar{g}$ beginnt. Eine hohe Diskantstimme von zwei Octaven Umfang würde also die im nachfolgenden Schema enthaltene und beschriebene Bauart haben. Wir wollen die Tetrachorde mit Kreuzen bezeichnen.



Ob bei vollkommen natürlichem Entwicklungsgange des Organismus dieselbe Construction der Stimme beim ausgewachsenen Menschen sich wieder vorfände, so dafs auch die Sopran- und Altstimme des Weibes, und die Bass- oder Tenorstimme des Mannes gleich der Stimme des Knaben aus Tetrachorden zusammengesetzt wären, läfst sich nicht bestimmen, da reine Tetrachorden-Stimmen bei Erwachsenen nicht vorkommen; dagegen finden sich, wie bereits gesagt ward, bei diesen bisweilen gleichfalls Wechseltöne der eben geschilderten Art, die sich auf dieselbe Weise wie bei den Knabenstimmen verrathen, nur nicht in der Regelmäßigkeit, wie bei den Knabenstimmen vertheilt. Wäre diefs Letztere der Fall, so würde eine Bassstimme von F bis $\bar{o}$ an Umfang, auf den Tönen, die im nächstfolgenden Schema durch Kreuze bezeichnet sind, die Wechseltöne haben.



Diese kranken Töne oder Wechseltöne, welche sich auch oft während des Studiums herausstellen, müssen nach der im siebenten Kapitel des zweiten Theils angegebenen Methode behandelt werden. Je vollkommener und gesünder die Stimme aber ist, desto weniger solche Punkte hat sie. Bei den vollkommensten Stimmen hört man sogar oft die Register nicht heraus, und es ist daher das gröbste aller Mißverständnisse, wenn Gesanglehrer aus unsern Worten den Satz haben ableiten wollen: „man müsse die Stimmen in Tetrachorde zerspalten“, denn dieß wäre nichts anderes, als das, was die Natur vollkommen schuf, in Unvollkommenes verwandeln, ihre Schönheit zerstören. Denn, es sei wiederholt, je vollkommener und gesünder die Stimmen — sei es die der Knaben oder Erwachsenen — desto gleichmäßiger sind sie, desto unmerklicher sind bei jenen der Knaben die Wechseltöne, desto seltener bei denen der Erwachsenen, und ganz gesunde Stimmen der letzteren Art zeigen gar keine.

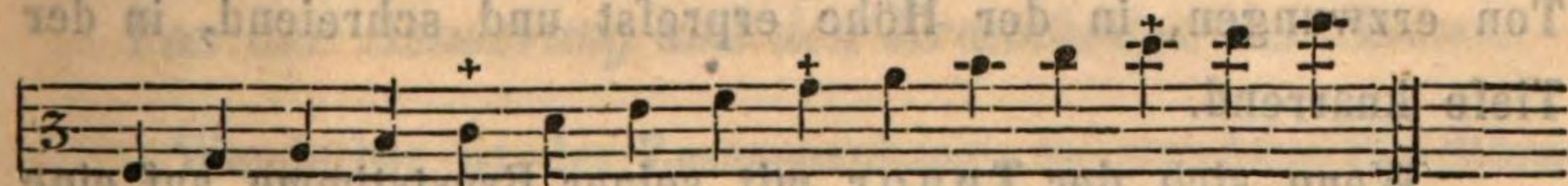
Ein Bariton, welcher von a bis $\bar{f}$ reicht, würde die im nachfolgenden Schema angegebenen Wechsel haben:



Ein Tenor, reichend von c bis $\bar{g}$, folgende:



Ein Alt, reichend von f bis f , folgende:



Sechstes Kapitel.

Von dem Umfange der Stimmen.

Der Umfang der verschiedenen Stimmen läßt sich nur im Allgemeinen angeben, weil die Natur in dieser Gegend ihrer Schöpfungen die größte Manichfaltigkeit und bewundernswürdigste Abwechslung getroffen hat. Wir geben hier den Umfang der Stimmen in deren ausgebildetem Zustande, denn der im rohen ist meist sehr beschränkt, dabei relativ, indem er sich durch zweckmäßiges Studium bedeutend erweitert und vielen anderen Modificationen unterworfen ist.

Der Bass umfaßt zwei Octaven, von F unter der Linie bis zum $\bar{f}$ der einmal gestrichenen Octave. Doch darf man diesen Umfang auf eine Terzdecime im Ganzen zurückführen, nämlich von G der ersten Linie im Bassschlüssel bis zu $\bar{e}$, weil das tiefe F gewöhnlich zu schwach, das hohe dagegen erpfeßt und schreiend ist. Bassstimmen, welche in der Tiefe noch weiter als F reichen, kommen zwar vor, gehören aber zu den Ausnahmen. Das Studium des Falsett kann auf $\bar{e}$, $\bar{f}$ und $\bar{f}s$ getrieben werden.

Der Bariton kann sich innerhalb des Umfanges einer Duodecime, von h bis $\bar{f}s$, halten; doch giebt es auch Stimmen dieser Gattung, welche $\bar{g}$ erreichen und in der Tiefe bis a langen. Aber auch sie sind Ausnahmen von der Regel, und gewöhnlich klingt auch bei ihnen der höchste und der tiefste Ton erzwungen, in der Höhe erpfeßt und schreiend, in der Tiefe knarrend.

Wenn sich der Tenor mit seiner Bruststimme auf eine Undecime, vom d auf der ersten Linie des Tenorschlüssels bis $\bar{g}$, beschränkt, so hat er das rechte Maafs getroffen, denn sein eigentlicher erster Ton c ist entweder zu schwach oder

klingt unnatürlich. Mit $\bar{a}$ beginnt die Kopfstimme, welche wenigstens bis $\bar{h}$, und zwar von $\bar{f}$ an, geübt werden muß.

Der Alt ist die dem Basse völlig analoge Weiberstimme, nur eine Octave höher als dieser, wie der tiefe Sopran in Allem dem Bariton entspricht und gleichfalls eine Octave höher ist als dieser. Jedoch reicht der Alt meist bequem bis $\bar{f}$, der tiefe Sopran bis $\bar{g}$, auf welchen beiden Tönen sie auch die Kopfstimme studiren können.

Der hohe Sopran hat gewöhnlich innerhalb zweier Octaven drei Register: die Bruststimme, die Mittelstimme und die Kopfstimme.

Die Bruststimme reicht von $\bar{c}$ bis mit $\bar{f}$. Von $\bar{g}$ geht die Mittelstimme bis zu seiner Octave, und von $\bar{a}$ hebt die Kopfstimme an, die bis $\bar{c}$, bisweilen aber auch bis $\bar{f}$ und $\bar{g}$ reicht. Es giebt sogar Soprane, die bis $\bar{c}$ und $\bar{d}$ reichen und Ueberdiscant genannt werden. Sie gehören jedoch zu den seltensten Erscheinungen in der Welt der Stimmen.

Die Mittelstimme gehört ihrem Wesen, ihrer Klangnatur nach der Bruststimme an, obwohl sie von Manchen auch für die erste Sphäre der Kopfstimme erkannt wird. Da dies in der Sache von keiner Bedeutung, sondern bloße Meinungsverschiedenheit ist, so lassen wir sie als solche dahingestellt sein.

Siebentes Kapitel.

Von der Aenderung und den Krankheiten der Stimme.

Wunderbar ist der Zusammenhang, in welchem die Stimm- und Zeugungs-Organen zu einander stehen. Beide halten in ihrer Ausbildung, so zu sagen, Schritt mit einander, denn sobald die Mannbarkeit eintritt, erleidet auch die Stimme eine große Ver-

änderung, welche beim Manne in einer völligen Umwandlung, beim Weibe in Erweiterung und Krafterhöhung besteht. Die hohe und tönende Sopran - Stimme, oder der kraftvolle Alt des Knaben geht während der Aenderungs-Periode und durch dieselbe in Tenor oder Bass über, während die des Mädchens voller, kräftiger und umfangreicher wird. Diese Stimmänderung geht aber nicht plötzlich oder schnell vor sich, sondern bildet eine förmliche Krisis, welche bei den verschiedenen Individuen von längerer oder kürzerer Dauer ist. Während dieser Uebergangs-Periode verschwindet bei Manchen die Stimme fast gänzlich, bei Andern ist sie heiser, klanglos, bei einem Dritten fehlen einzelne Töne, so daß sie lückenhaft erscheint; bei allen männlichen Individuen aber tritt sie aus der Höhe in die Tiefe allmählich hinunter *), ist dabei bebend und schnappt von einer jener Regionen oft und leicht in die andere über **).

Die Zeit, wo die Aenderung eintritt, ist bei den verschiedenen Personen eine andere und läßt sich in keiner Weise ihr Eintritt vorausbestimmen; dagegen läßt sich angestellten Beobachtungen zufolge das Resultat der Mutation annäherungsweise muthmaassen. Diesen Beobachtungen nach geht die tönende, nach der Höhe neigende Stimme des Knaben in Tenor, die des Mädchens in hohen Sopran über; die nach der Tiefe zu kräftigere Stimme hingegen wird bei dem Knaben durch die Muta-

*) Versteht sich, wenn sie nicht Castraten sind.

**) In der Aenderungszeit ist nämlich der Kehlkopf in einem so raschen und üppigen Wachstume begriffen, wie kein anderer Theil des Körpers es jemals ist und sein kann; denn oft in wenigen Tagen ist die Ausbildung desselben, von welcher eben die Umwandlung der Stimme ausgeht und abhängt, so weit vorgeschritten, daß aus einem Alt Bass geworden scheint, indem nämlich der Knabe schon bis zu einem gewissen Tone in die Sphäre des Basses hinabsteigen und zugleich noch Alt singen kann. Die Knabenstimme schwindet nun, jemehr die Erweiterung des Kehlkopfes und der Stimmritze erfolgt, auf immer niedrigere Töne zusammen, bis sie der männlichen gänzlich das Feld räumt.

tion in Bass oder Bariton, bei dem Mädchen in Alt oder tiefen Sopran verwandelt.

Dieß sind die Erscheinungen, welche das ungestörte Walten der Natur hervorbringt; wird ihr verborgenes Schaffen während dieser Periode aber gestört oder gehemmt, so sind die Wirkungen der Stimmänderung nicht die angegebenen, und wird die Stimme durch Krankheiten, Ausschweifungen, falsches Singen, heftige Erkältungen und andere störende Einflüsse nicht unwiederbringlich und gänzlich vernichtet, so gehen aus der Mutation dann doch statt umfangreicher, tönender und gewaltiger Stimmen, beschränkte, metallarme und schwache Stimmen hervor, die zugleich gewöhnlich in ihre nächste Gattung verfallen, so daß statt Bariton Bass, statt Tenor Bariton, tiefer Sopran statt hoher, Alt statt tiefen Soprans entsteht. Diese Stimmen sind weit geringerer Qualität, als die ungestört entwickelten, indem z. B. ein solcher Bariton hinter einem natürlichen sehr zurücksteht. Solche Stimmen sind auch sehr beschränkt, eben so in der Höhe, wie in der Tiefe *).

Ist es nun auch nicht möglich, die Stimme während der Wechselzeit vor allen schädlichen Einflüssen sicher zu stellen, so ist es doch Aufgabe der Gesangwissenschaft, sie möglichst davor zu schützen. Beim Beginn der Zeit des Wechsels ver-

*) Eine seltene Erscheinung ist die, daß Knabenstimmen in der Mutation längere Zeit hindurch die hohe Stimme klar, voll und gesund behalten, während sie sehr schnell an Tiefe gewinnen. Solche Stimmen bieten dann das Schauspiel einer Doppelstimme dar, welche z. B. den ganzen Alt und hohen Sopran in sich vereinigt. Je seltenere Naturgeschenke solche Organe sind, desto sorglicher müssen sie vor Störungen bewahrt werden, und um so bedauerlicher ist es, in deutschen Currenden bisweilen ein wahres Stimm-Zerstörungssystem befolgt zu sehen, wonach der in die Mutation Getretene nach und nach alle tieferen Stimmen durchsingen muß, wie ihm allmählich die Höhe entgeht, so daß ein und derselbe Mensch Sopran, Alt, Tenor und Bass gesungen hat.

boten in dieser Beziehung die alten Gesangmeister das Singen ganz und gar, und insofern dieß das sicherste Mittel ist, die Stimme zu schützen, sind sie dafür allerdings zu loben, namentlich wenn man die diesem Alter eigenthümliche Unbedachtsamkeit und Keckheit in's Auge faßt. Ist diese indessen von einem Schüler nicht zu befürchten, darf der Lehrer vielmehr auch in seiner Abwesenheit Seiten des Zöglings pünktlichen Gehorsam voraussetzen, so kann er ihn nach folgenden streng zu beobachtenden Grundsätzen auch während der Mutation allerdings singen lassen.

Vor allen Dingen müssen die hohen und tiefen Töne von den Uebungen gänzlich ausgeschlossen bleiben, so weit sie nämlich nicht ohne alle Schwierigkeit ansprechen. Eben so wenig dürfen heisere und zitternde Töne geübt werden, auch muß der Meister die Stimme des Schülers in dieser Periode täglich beobachten und studiren, und hat sich dieselbe auf eine Octave beschränkt, so muß das Singen gänzlich unterbleiben. Hauptprincip aber bleibt: Unter allen Umständen darf in dieser Periode nur wenig gesungen werden.

Aber nicht allein der Krankheit der Aenderung ist die Stimme unterworfen, sondern auch anderen krankhaften Zuständen. Bisweilen wird sie von einer Art Lähmung befallen, welche sich besonders durch unwillkührliches, nicht zu verhinderndes Detoniren kund giebt; auch spricht sie dann namentlich in der Höhe schwer an. Bemerkt man dieß, so stelle man alles Singen sofort ein und beginne es nicht eher wieder, bevor nicht die Stimme ihre völlige Frische und Biagsamkeit zurück erlangt hat. Alles Ueben und Versuchen ist von Nachtheil und völlige Ruhe das beste Gesundheitsmittel.

Dieselbe Regel gilt bei der Heiserkeit und allen andern krankhaften Zuständen der Stimme.

Zweiter oder praktischer Theil.

Erstes Kapitel.

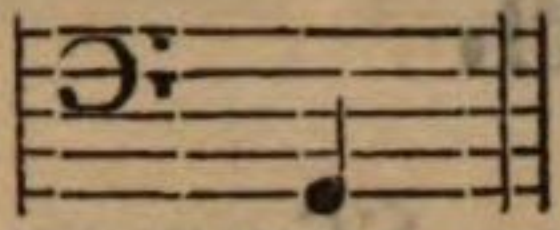
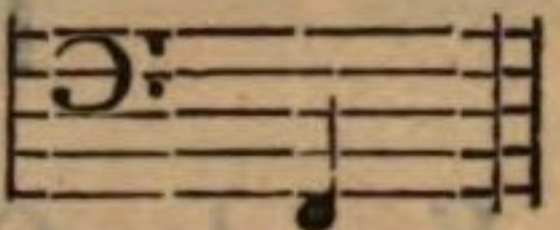
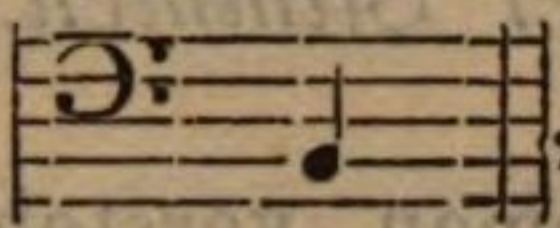
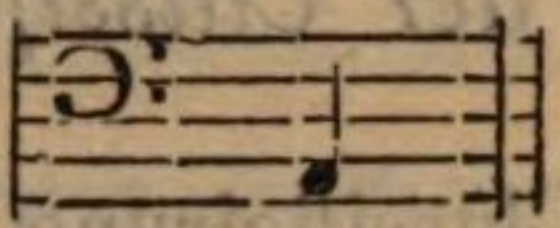
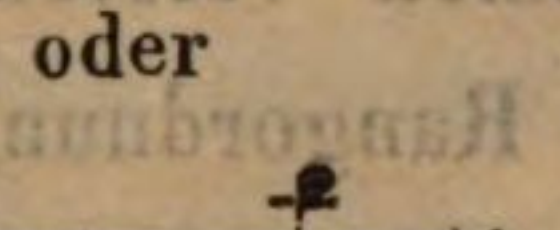
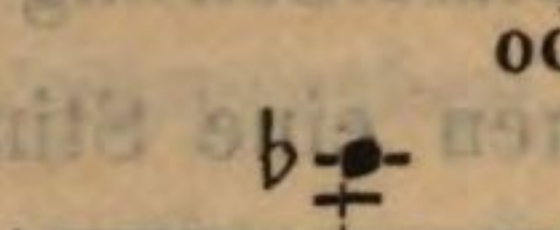
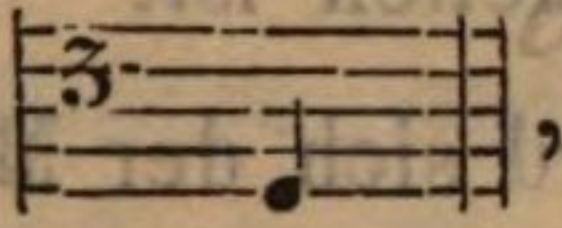
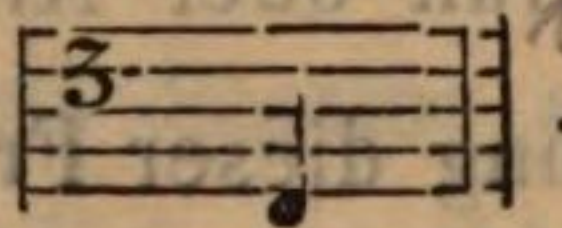
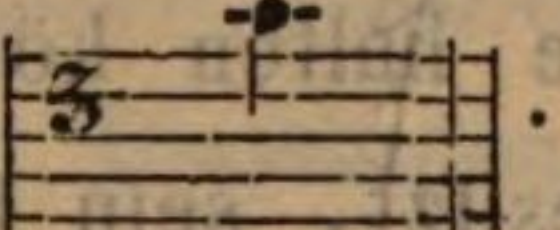
Von der Classificirung der Stimmen.

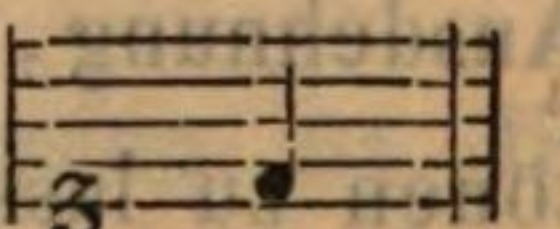
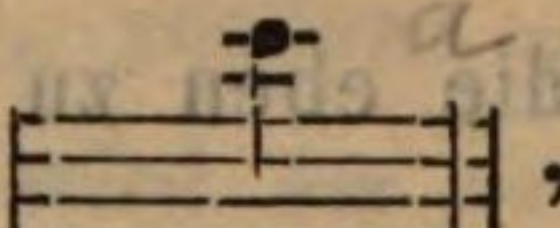
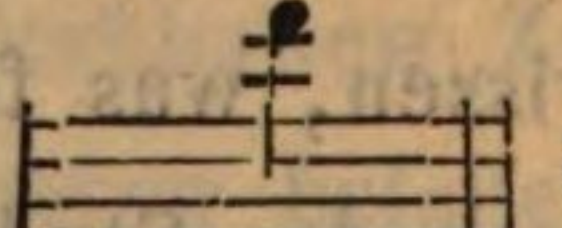
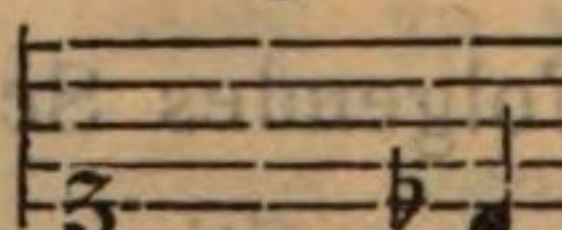
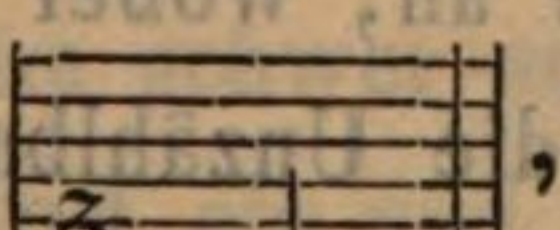
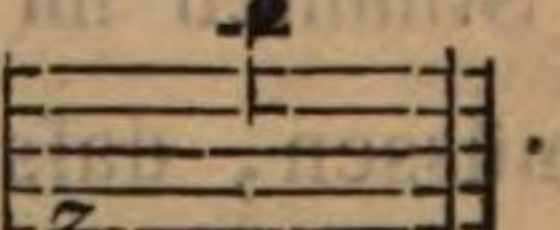
Unter der Classificirung der Stimmen verstehen wir den Akt, durch welchen eine Stimme einer Rangordnung beigezählt, wodurch ausgesprochen wird, ob sie dem Basse, Bariton, Tenor, Sopran, tiefen Sopran oder Alt zuzutheilen ist.

Bei Beantwortung dieser Frage wird sich der Meister weniger an den Umfang der Stimme halten können, weil der Schüler noch nicht die Fähigkeit besitzt, sein Organ in seiner ganzen Ausdehnung, von der tiefsten Tiefe bis zur höchsten Höhe, ertönen zu lassen. Und dennoch muß der Lehrer von vorn herein wissen, was für eine Stimme die eben zu bildende ist, um danach das Studium zu leiten.

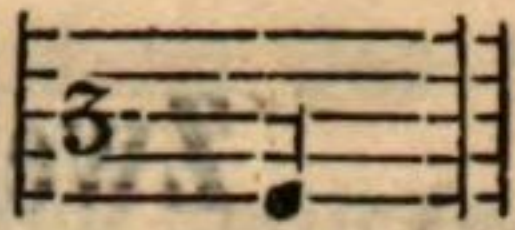
Folgendes Schema giebt den ungefähren Umfang der verschiedenen Stimmen im Naturzustande an, wobei wir jedoch bemerken müssen, daß die Natur durch die Unzählbarkeit ihrer Bildungen jeder solcher Tabelle zugleich wieder spottet, da es Stimmen geben kann, welche einen größeren, und wieder andere, welche einen kleineren Umfang haben. Dadurch kann es geschehen, daß z. B. ein vorzüglich ausgestatteter Bariton eben so viel Höhe wie ein beschränkter Tenor besäße, so daß seine Einweisung nach dem Stimmumfang allein nicht richtig zu bewirken sein möchte. Wollte man nun aber aus dieser Eigen-

schaft schliessen, dafs er als Tenor zu betrachten sei, so würde man sehr irren, indem es nämlich nicht allein auf die Höhe ankommt, die eine Stimme nöthigenfalls erschwingen kann, sondern ganz besonders auf die Leichtigkeit, mit der sie sich in die Höhe bewegt, oder mit anderen Worten, darauf, in welcher Sphäre ihre Singlage ist *), d. h. die Gegend, in welcher sie am bequemsten und wohlklingendsten singt.

Bafs-Stimmen reichen im natürlichen Zustande gewöhnlich in der Tiefe bis , manchmal bis ; Bariton-Stimmen bis , selten bis ; jene in der Höhe oder , diese bis . Der Tenor reicht bis , selten . In der Höhe bis , höchstens .

Der hohe Sopran reicht in der Tiefe bis , in der Höhe bis , höchstens bis ; der tiefe Sopran geht in der Tiefe bis , selten bis , in der Höhe bis .

*) Fehlschüsse der angedeuteten Art scheinen nicht selten zu sein, denn nicht selten singen Mezzo-Soprane die höchsten Parthieen, Alt-Stimmen Diskant-Parthieen, und zwar natürlich mit einer Anstrengung, der sie bald unterliegen müssen. Bei unserer hoch hinaufgeschraubten Orchester-Stimmung müssen natürlich Fehler in der Classification, wodurch tiefere Stimmen in die nächste höhere Stimm-Region gewiesen werden, doppelt schädlich wirken.

Der Alt reicht in der Tiefe bis , in der Höhe

bis .

Bringt man neben diesem im Ganzen nicht sehr grossen Abstände zwischen den Lagen der verschiedenen Stimmen noch die oben erwähnte Manichfaltigkeit ihrer Beschaffenheit, ferner ihr leichteres oder schwereres Ansprechen, so wie die grössere oder geringere Anstelligkeit der Schüler zu der Stimmgebung in Anschlag, welcher zufolge bisweilen ein Alt das $\overline{f}$ eben so leicht giebt, wie ein Mezzo-Sopran, so wird sich der Lehrer bei der Classification nicht allein an den Umfang der Stimmen halten müssen, sondern er wird ein weniger trügliches Merkmal aufzusuchen haben, und das ist der Klang-Charakter der Stimmen. Dieser aber besteht 1) in dem Körper, 2) in dem Umfange und 3) in dem Colorit ihres Tones.

Unter Körper verstehen wir die Masse, aus welcher der Ton besteht; mit Umfang bezeichnen wir die Grösse der Tonwelle, wie sie unser Ohr berührt; Colorit aber nennen wir die Farbe der Vocale im Tone des Singenden *).

*) Zur Verdeutlichung dieses Grundsatzes fügen wir noch Folgendes hinzu. Körper und Umfang sind zwischen einigen Stimmen so verschieden, dass auch das roheste Gehör diesen Unterschied lebhaft empfinden wird, z. B. beim Sopran und Basse. Wenn aber jedes Ohr zur Unterscheidung dieser Extreme insofern fähig ist, als es die tiefste Männerstimme gewiss nicht mit der höchsten Frauenstimme verwechseln wird, so wird doch zur Unterscheidung dieser letzteren von einem Mezzo-Sopran ein kunstgeübtes Ohr gehören, weil, je näher sich die Stimmen in sphärischer Hinsicht, sie um so klangverwandter sind. — Das Colorit des Tones prägt sich in der Aussprache der Vocale aus, welche den einzelnen Stimm-Organen von der Natur angewiesen sind. Je tiefer nämlich das Klanggeschlecht der Stimme, desto dunkler schattiren sich in ihr die Vocale, je höher, desto heller färben sie sich, und obwohl der Sänger seine Töne wie ein Maler seine Farben in die manichfachsten

Zweites Kapitel.

Ueber die äußere Haltung beim Singen.

Wie jedes Instrument besondere Gesetze seiner äußeren Behandlung hat, z. B. für Fingersatz, Anfassung, Stellung u. s. w., so hat auch der Sänger bei Ausübung seiner Kunst gewisse Regeln zu beobachten, welche die Ausübung jener theils erst ermöglichen, theils aber auch erleichtern.

Vor allen Dingen muß der Lehrling des Gesanges in gerader, aufrechter Stellung stehen, wobei die Beine nicht gespreizt sein dürfen, die Füße vielmehr nahe aneinander mit den Fersen, die Fußspitzen auswärts gekehrt, zu setzen sind. Der Kopf muß gerade gehalten werden, die Arme ungezwungen, an den Seiten herabhängen. Hat der Schüler Noten in der Hand, so muß er dieselben so gehoben halten, daß die Augen möglichst in horizontaler Richtung darauf fallen und die Arme etwas entfernt von den Rippenflächen sind, wobei, der wohlgefälligen Form wegen, die Entfernung vom Oberarme ausgehen muß. Der Oberkörper muß etwas vorgelegt, der Unterkörper merklich zurückgezogen werden.

Das Alles darf nicht mit Kraftanwendung oder krampfhafter Anstrengung der Muskeln, sondern nur leicht und ohne jede gewaltsame Erregung der einzelnen Körpertheile geschehen.

Die strenge Beobachtung dieser Vorschriften, welche also in einer immer gleichen Stellung des Körpers während der

Abstufungen des Dunkeln und Hellen stimmen können muß, so wird er bei der Aussprache der Vocale, welche dem Tone eben die Färbung giebt, den Grund-Charakter seiner Stimme doch nie verleugnen dürfen und nie ganz verleugnen können, ohne in das Fratzenhafte zu verfallen.

Singeübungen besteht, ist für das Studium des Gesanges außerordentlich wichtig, weil man dabei durch tägliches, unverändertes Ueben die Kräfte seiner Brust und die Masse seines Athems kennen lernt, Brust und Lungen stärkt und nur so nach und nach Herr des Tones in vollem Sinne des Wortes werden kann. Ferner erleichtert man sich das Schöpfen und die Oekonomie des Athems dadurch unglaublich, bildet sich für Triller und Coloratur ein förmliches System, gewinnt die Fähigkeit, alle Schwierigkeiten des Gesanges mit äußerem Anstande zu besiegen und kann nur dabei die Stimme cultiviren.

Alle diese Regeln, über welche man sich neuerdings hinwegsetzt, weil man sie nicht kennt, oder weil man sich in erträumter Kunstgröfse, wenn man sie zufällig kennen lernt, über sie hinwegsetzen zu können wähnt, müssen als das Fundament des Gesanges streng beobachtet werden, ja nicht einmal der vollendete Meister kann sie entbehren, sondern wird sie immer vor Augen haben, und der Unterschied zwischen Schüler und Meister wird darin bestehen, dafs dasjenige, was in der Ausübung des Schülers als steife Regel erscheint, in der des Meisters uns in veredelter Gestalt als nothwendiges Kunstgesetz entgegenleuchtet *). Dafs übrigens die neueren Sänger in grotesken

Wenn man glauben wollte, dafs auch der ausgebildete Sänger an die slavische Beobachtung obiger Regeln gebunden wäre, so würde man irren, aber die Erfahrung aller grossen Singmeister hat gelehrt, dafs nur in der eben beschriebenen Stellung die Organe fähig sind, aus ihrem rohen Naturzustande allmählich zu der Ausbildung entwickelt zu werden, welche sie zu künstlerischen Leistungen und grossen, damit verbundenen Anstrengungen geschickt macht. Denn steht der Lernende z. B. mit ausgespreizten Beinen, so läuft er Gefahr, weil die Gedärme des Unterleibes dem durch das Singen erzeugten Luftdruck ohne Widerstand preisgegeben sind, sich Brüche zu singen. Senkt der Schüler beim Singen den Kopf, so wird der Kehlkopf zusammengepresst und namentlich zur Coloratur untüchtig gemacht. Werden die Arme nicht auf die angegebene Weise gehalten, sondern an die Seiten gepresst,

Stellungen und seltsamer Verrenkung sich außerordentlich gefallen und sich wahrhaft erschöpfen, ist nur zu beklagen, kann aber der künstlerischen Satzung keinen Eintrag thun.

wohl gar, wie man bisweilen sieht, gesticulirend hin und her bewegt, um gleichsam unbewusst der Ausdruckslosigkeit des Gesanges nachzuhelfen, so wird der Ausbildung der Brust dadurch natürlich hemmend entgegen gewirkt. Es springt ferner in die Augen, daß eine durch Rückwärtsbeugen des Kopfes und Oberkörpers vorgeprefste Brust und ein durch dieselbe unnatürliche Stellung gewaltsam aufgeblähter und nach vorn gedrängter Unterleib zum ächten Gesange schlechterdings unanwendbar sind; und nicht genug, daß alle solche Verrenkungen dem Organismus die Kraft entziehen, welche der Gesang in so reichem Mafse fordert, sie sind auch dem Kennerauge widerlich, und demnach sind diese Gesetze für den Sänger dasselbe, was für den Clavier-Spieler die Lehre von der Chioplastik ist: sie bezwecken nicht allein die Erleichterung, sondern auch die Verschönerung der Ausübung der Kunst. Gegen diejenigen, welche etwa diese Gesetze vom ästhetischen Gesichtspunkte in Beziehung auf den dramatischen Sänger anfechten und behaupten wollten, daß durch Beobachtung derselben die theatralische Darstellung beeinträchtigt werde — gegen diese wäre Folgendes zu sagen: die buchstäbliche Erfüllung dieser Regeln für die Körperhaltung würde jene Befürchtung allerdings rechtfertigen; aber sie sind nicht nur so tief in der Natur und dem Wesen der Kunst begründet, daß das Gegentheil von ihnen nie wird Gesetz werden können, sondern sie sind auch der Art, daß sie auf dem Theater unter den geeigneten Modificationen, welche die Plastik bedingt, stets werden Geltung behalten müssen. Auch bei plastischer Darstellung wird der Sänger nie gespreizt stehen dürfen, sondern die Trennung der Beine wird, vom Oberschenkel ausgehend, allmählich sich erweitern und nie über die Grenze des Malerischen gehen, dem alle Gespreiztheit fremd ist. Wie sehr demselben ferner Vorwärtshängen des Kopfes, Rückbeugen des Oberkörpers, oder Vordrücken des Bauches entgegen streben, und wie streng die Regeln für die Armbewegungen sind, ist leicht zu ermessen und darf an diesem Orte keine weitere Darlegung finden. Nur so viel wollen wir noch zum Unterricht der Schüler und zu Beherzigung der Meister bemerken, daß das neu-modische und wilde Vielspielen in der Oper zwar durch viele neuere Dichtungen derselben hervorgerufen sein mag, durch einige große Talente eingeführt und von den geringeren nachgeahmt worden ist, dem Wesen des wahren Gesanges aber ganz und gar widerstreitet. Ja man kann sagen, daß durch dieses forcirte Spiel, welches sich unbewusst und aus Mißverstand die Aufgabe des Schauspielers stellt, der Gesang nach und nach ganz aus der Oper verdrängt werden muß. Denn wie soll

Drittes Kapitel.

Von der Tonbildung.

Als erstes Prinzip für alle Musik muß zunächst anerkannt werden, daß Ton ihr einziger Stoff ist, und dann: daß dieser Ton seinen Urquell in dem Werkzeuge wird suchen müssen, welches die höchste schaffende Weisheit, die Natur, hervorgebracht — in der Menschenstimme. Diesem Grundsatz anfangs unbewußt, dann allmählich immer bewußter huldigend, hat der Geist im Laufe der Zeiten die Tonwelt erfunden, geordnet, gebildet, und es ist keine übertriebene Schätzung in der Annahme, daß er zu völliger Vollendung dieses ungeheueren Werkes vier Jahrtausende gebraucht haben mag *). Diese Vollendung war aber erst dann eingetreten, als eben der Stoff aller Musik, der Ton, zum Kunstwerke herausgebildet war, und der schöne Ton der Menschenstimme mußte und konnte ja nur allein als dieses Kunstwerk, d. h. als ewiges Ideal der Tonschönheit, betrachtet werden. Sonach also sind die allmählich erfundenen Ton-Instrumente nichts, als mehr oder minder glückliche Nachbildungen der Menschenstimme, dieses

unsere schwache Sänger-Generation neben dem Gesange noch ein demselben widerstrebendes Element beherrschen, was sie nicht vermöchte, selbst wenn sie hätte, was sie nicht hat — wahre Kunst! Mit einem Worte: dieses neumodische Hazardspiel der Sänger ist nicht nur der Natur des ächten Gesanges zuwider, sondern es schadet der Kunst auch noch moralisch. Dieses fressende Uebel fehlte noch zu unserem Elende! Dadurch ist nun der Abneigung gegen ernste Studien und der Eitelkeit ein leichtes Mittel gegeben (welches aber seine Wirkung auf das Publikum nie verfehlt), sich Applaus und allerhand Zeichen des lebhaftesten Beifalles zu verschaffen, ohne auch nur eine Spur von Kunst gezeigt zu haben. Und wie verlockend solche Zaubermittel selbst für den ernsteren Sinn wirken, kann man täglich, ohne große Mühe aufzuwenden und weit umher zu blicken, genugsam beobachten.

*) S. Forkel's Geschichte der Musik. Dieser vermuthet, daß allein die Ausbildung der Tonleiter von acht Tönen so lange gedauert habe.

vollkommensten aller Instrumente, welches mit der Weichheit und Biagsamkeit der Saiten-Instrumente das Metall und den Heroismus der Blasinstrumente vereinigt, an Schönheit des Tones jedoch und durch das erhabene Vernunft-Element der ihm dienenden Sprache alle unendlich übertrifft *). Diesen Ideen zufolge war es Aufgabe der Instrumental-Musik, den vollkommenen Gesang der Menschenstimme nachzuahmen, und so lange die Musik jenen Grundsatz festhielt, hatte sie einen Polarstern für ihre Bestrebungen, den sie nicht aus den Augen verlieren konnte, bevor nicht durch eine Umwandlung des so wunderbar herangebildeten Tonsinnes der Geschmack an wahrhafter Musik und ihrem Stoffe untergegangen war. Es ist aber in diesem Sinne edle, gesangreiche und charaktervolle Melodie allein Musik, schöner Ton allein ihr Stoff zu nennen; die angedeutete Umwandlung

*) Nur durch diese Eigenschaften ist es erklärlich, daß, wie Heinse sagt, der Ton im Munde eines Farinelli und einer Faustina an Werth die Massen der größten Orchester übertrifft, welche nach Tieck's Ausdrücke nur das Wasser sind, auf welchem sich das Schiff des Gesanges bewegt. Dr. Burney, dieser große Kenner, sagt in derselben Weise in seinem Tagebuche (S. 74—75.): „Die bloße Begleitung eines Claviers mit jener himmlischen Stimme (die er eben erwähnt hat) vergnügte mich unbeschreiblich, und zwar nicht sowohl durch das, was sie that, als durch das, was sie nicht that; denn man kann wahrlich nicht zu viel von einer so himmlisch süßen Stimme hören. Alles Gewäsche verschiedener Instrumente, mühseliger Erfindung und schwerer Ausübung, ist nicht viel besser als eine häßliche Larve auf einem schönen Gesicht; selbst die Harmonie ist in solchen Fällen ein Uebel, wenn sie, statt Unterthan zu sein, sich zur Herrscherin aufwirft. Ich weiß, daß ich nicht als Tonkünstler so rede, aber ich will allezeit gern meine Profession aufgeben, wenn sie sich zur Pedanterie neigt, und meinem Gefühle nachhängen, wenn es die Vernunft auf seiner Seite zu haben scheint. Wenn eine Stimme rauh oder sonst unangenehm ist, so kann sie nicht wenig genug gehört werden, und dann mögen rauschende Begleitungen und künstliche Erfindungen füglich statt finden; aber eine einzige Note von einer solchen Stimme, als ich diesen Morgen hörte, dringt tiefer in die Seele, als eben die Note auf dem besten Instrumente von der Welt thun kann, welches aufs höchste nur eine Nachahmung der menschlichen Stimme sein kann.“

aber ist nichts anderes, als jene Rückkehr von den Gipfeln des Lebens zu seinen Tiefen, welche in der Geschichte immer und immer wiederkehrt. Als nun in ganz natürlicher Folge musikalische Schöpfungen auf den Schauplatz traten, deren Vortrag auf jenes Element wahrer Kunst gar nicht mehr berechnet war, oder mit andern Worten, deren Stoff nicht mehr schöner Ton war, so mußte dieser immer mehr in den Hintergrund gedrängt werden. Forderte man ehemals die weiter unten zu nennenden Eigenschaften von ihm, so durfte er nach der Zeit des Verfalles auch dann auf Anerkennung rechnen, wenn er ihrer entbehrte, sobald er nur die Aufgabe der Tages-Mode lös'te, und den Günstlingen des ephemeren Geschmacks gewachsen war. — Sobald aber der Ton aus dem Gesange verschwunden war, vermochte die Instrumental-Musik ihn nicht länger zu bewahren, da mit dem Versiechen der Quelle der Strom von selbst verschwindet. Als völlig versiecht aber war die Quelle unbezweifelt zu betrachten, als ein ganz umgekehrtes Verhältniß eintrat, als die Sänger, vornehmlich durch die immer mehr überhandnehmende Anzahl von Compositionen der angedeuteten Art verleitet, die Beweglichkeit der Instrumente für das letzte Ziel des Gesanges zu halten begannen, sich also zu Nachahmern herabwürdigten, wo sie Ideal sein konnten und sollten. Und somit scheint die Behauptung nicht gewagt, daß dichtende und ausübende Musik ihren Fall gegenseitig bedingten und beschleunigten *), und es darf nicht Wunder

*) Es springt in die Augen, daß von diesem unnatürlichen und bewußtlosen Vertilgungskriege das ganze Kunstgefilde verheert werden mußte und die beklagenswerthe Zeit des kläglichen Virtuosenenthums gar nicht ausbleiben konnte. Und so ist denn geschehen, was man in der Blüthezeit der Musik, namentlich der italienischen, für unmöglich würde gehalten haben: der große edle Ton ist verschwunden, die Kunst des musikalischen Vortrages mit ihm, und wenn früher die Componisten, dem Verfall des guten Geschmacks theils nachgebend, theils voraneilend, den Sturz der ausübenden Musik beschleunigten, so müssen gleichsam

nehmen, dafs in neuester Zeit auch die Coloratur völlig verwildert, ja kaum mehr zu finden ist, denn ein Uebel zieht das

ihre Nachfolger auf dem betretenen Wege fortschreiten, weil sie keine Fähigkeit zum Vortrage wahrer Musik mehr vorfinden; denn die Werke eines Leo, Hasse, Vinci, Händel, Haydn, Gluck, Jomelli, Galuppi, Graun, Piccini, Lotti, Sacchini, Pergolese, Naumann, Mozart und anderer dergleichen Tonsetzer sind für die meisten heutigen Sänger ebenso unauflösbare Räthsel, wie die Werke der Corelli, Tartini, Geminiani, Nardini und Viotti für die grofse Mehrzahl der heutigen Geiger. — Dafs aber die Musik, und insonderheit die des Gesanges, eine so bedauerliche Wendung genommen habe, beweisen die Klagen der besten Musiker jener Zeit, wo das Sinken der Kunst fast in ein Stürzen überging. Um nun von vielen Beispielen ein einziges anzuführen, so klagen schon Cherubini, Mehul, Mengozzi, Garat und die übrigen Mitglieder der Commission zur Begründung einer guten Gesang-Methode für das Pariser Conservatorium zu Anfange dieses Jahrhunderts bitter, und es ist auf diese Klagen ein um so gröfseres Gewicht zu legen, als Bernardo Mengozzi ein Schüler Bernacchi's, Garat der trefflichste Sänger Frankreichs war, Cherubini und Mehul aber Zeugnisse der Reinheit ihres Geschmacks nicht brauchen. Sie sagen: „Die Gesangsart des Cantabile, die man mit Recht das *Non plus ultra* des Gesanges nennen kann, wird heut zu Tage wie in Vocal-, so in Instrumental-Musik vernachlässiget, oder besser gesagt, sie geht ganz unter. Zu wünschen wäre, dafs sie wieder auflebte, denn das Studium, welches ihr vorangehen mufs, müfste treffliche Sänger bilden. Aber seit einiger Zeit hat man nicht Geduld genug, zu studiren, weil man zu geniessen strebt, und sobald unsere jungen Leute wahrnehmen, dafs sie eine erträgliche oder schöne Stimme und mehr oder weniger Anlage haben, werfen sie sich unbesonnen in das Gebiet der Musik, ohne je rückwärts zu sehen, ohne etwas gelernt zu haben. Der erste Beifall, den ihnen meistens Unwissende oder gefällige Schmarotzer zollen, ist ihnen Gewähr ihres angeblichen Talentes und ein hinlänglicher Fingerzeig, von dem Augenblicke an ein, so zu sagen kaum angefangenes Studium abzubrechen. In unsern Tagen will man fertig werden ohne die geringste Mühe; und wendet man einige Mühe darauf, so geschieht es, um Gewohnheitsfehler mit Naturmängeln zu verbinden, oder um Naturgaben zu verderben. Was ist nun daraus erfolgt? Dafs man, bis auf wenige Ausnahmen, fast überall, wo man singen hören will, tadeln mufs. Denn hier hört man unaufhörliche, geschmacklose, schlecht ausgeführte, der Harmonie widersprechende Verzierungen, gemeckerte Läufer und Triller, dort hört man einen langweilig schleppenden, taktwidrigen Gesang, mit unaufhörlichem, schrecklichem und betäubendem Schreien durchwebt, welches, wie man meint,

Mundstellung demnach besonders in der Schilderung wilder Leidenschaften, des Zornes, der Rachlust u. s. w. anwendbar.

Hieraus wird die unter No. 8 des vorigen Abschnittes gegebene Regel deutlicher einleuchten.

Fünftes Kapitel.

Von der Uebung der Scala.

Von allen Uebungen im Gesange ist die der Scala oder Tonleiter die wichtigste und hauptsächlichste, und muß allen übrigen vorangehen, so sehr diess auch von Unwissenden, die sich für Kenner des Gesanges ausgeben, in der neuesten Zeit bestritten werden mag *). Das Singen der Scala ist das einzige Mittel, den Schüler den Gebrauch der Stimme, Intonation und Tonbildung zu lehren, die Mängel seiner Stimme kennen zu

*) In Aufstellung verwirrter Grundsätze für den Gesang hat man sich überhaupt sehr geschäftig gezeigt, indem man mit einer Anmafsung, die das Glaubliche überschreitet, sogar behauptet hat, „das Solfeggiren sei nichts als ein Ruhekissen des Schlendrians und der Trägheit des Gesanglehrers, man solle rüstig mit Arien und dergleichen anfangen und eines weit günstigeren Erfolges als seither gewifs sein.“ Man könnte so unverständige, aber mit freigebiger Hand ausgestreute Sentenzen stillschweigend übergehen, wenn sie nicht den überhandnehmenden Widerwillen gegen Fleiß und geregeltes Studium vermehrten und so die schon sinkende Kunst immer mehr in Verfall brächten. Wie soll der Schüler Stimmgebung, Tonbildung und Coloratur lernen, wie soll er das Instrument seiner Stimme kennen lernen und ausbilden, wenn er mit dem Studium solcher Sachen beginnt, welche die Vollendung jener Studien und noch etwas mehr, nämlich gebildeten musikalischen Sinn und einen schon einigermaßen geläuterten Geschmack im Vortrage voraussetzen und bedingen, was er alles einzig und allein durch Singen der Scala in ihren verschiedensten Combinationen und durch das Singen der Solfeggien lernen kann und lernen soll? Arien nach jener neuen Manier als Gesangübungen und zugleich als Arien zu singen, sie also als Mittel

lernen, ihnen abzuhelpen und dem Organe Kraft, Festigkeit und Gewandtheit zu verleihen.

Zweck des Scala - Singens also ist 1) den Schüler die Stimmgebung, d. h. die Kunst, die Stimme auf allen Tönen regelrecht erklingen zu lassen, und Intonation zu lehren; 2) Tonbildung zu lehren; 3) die Mängel seiner Stimme kennen zu lernen und ihnen abzuhelpen, und 4) derselben Kraft, Festigkeit und Gewandtheit anzubilden.

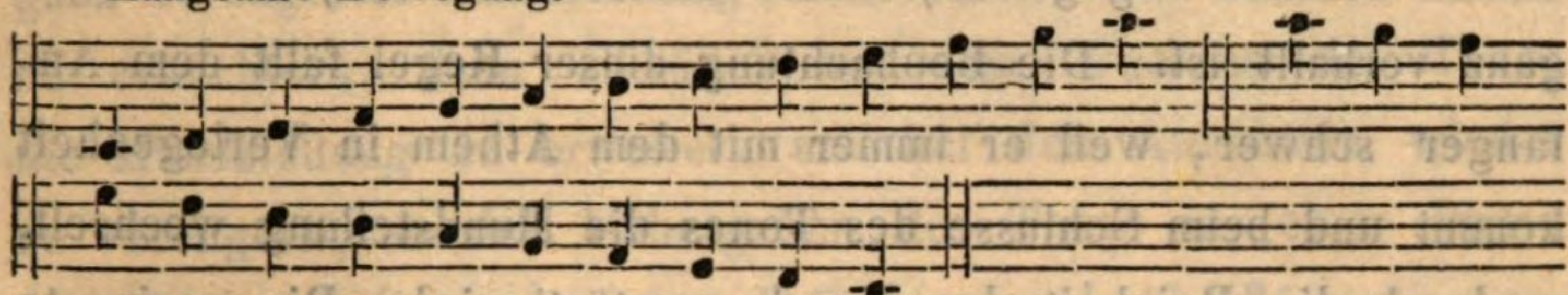
Die Erfahrung hat gelehrt, daß es, um den Anschlag des Tones zu erleichtern, gut ist, die Scala mit Nennung der Buchstaben *C. D. E. F. G. A. H. C.* anfangs singen zu lassen, wobei es von Wichtigkeit ist, daß der Schüler über die anzuwendende Athem - Quantität früh aufgeklärt werde, weil diese bei ihm immer zu groß ist. Ohne eine weise Oekonomie des Athems ist überhaupt die wahre Tonbildung ein Ding der Unmöglichkeit, weil ohne dieselbe der Ton in Athem erstickt wird, wie mancher Maler die Farbe in allzuvielm Oel ersäuft. Da ferner jeder Mensch geneigt ist, beim Singen mit den Gesichtsmuskeln Grimassen, durch Zusammenziehen der Augenbrauen, Runzeln der Stirne oder Blinzeln der Augenlider, zu machen, so muß der Lehrer darüber wachen und den Schüler anhalten, oft vor einem Spiegel zu singen.

Hier bemerken wir und machen es dem Lehrer zur strengen Pflicht, den Schüler nur so viele Töne singen zu lassen, als er ohne Anstrengung vermag. Merkt er, daß es dem Zöglinge Schwierigkeit macht, eine gewisse Höhe oder Tiefe zu erreichen, so halte er sofort ein, diese Töne zu üben. Der Ton, welcher

und Zweck zu gebrauchen, kommt uns vor, als wollte ein Maler seine Studien mit Copiren wichtiger Gemälde beginnen, ohne Zeichnen und Malen vorher gelernt zu haben, und dann sagen: „Zeichnen und Malen sind hergebrachter Schlendrian, während ich mich so im malerischen Vortrage übe, lerne ich jene beiden Kleinigkeiten zugleich mit.“

heute nur mit grofser Aufopferung anzugeben ist, wird bei der hier vorgeschlagenen Methode nach kurzer Zeit wie von selbst sich einfinden, während das Gegentheil eintreten, d. h. die ganze Stimme verloren gehen würde, wollte der Lehrer, den gegebenen Rath verachtend, die Natur des Schülers bestürmen, indem dieser die Töne, welche sie ihm nur durch Studium zu gewinnen verstattete, mit Gewalt erpressen müfste. Diesem Mißgriffe sind der Untergang und die verfehlte Ausbildung vieler ausgezeichneten Stimmen zuzuschreiben.

Langsame Bewegung.



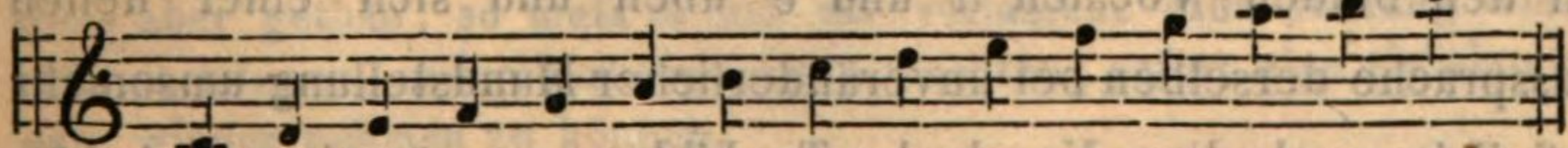
Hat der Schüler gelernt, jeden Ton richtig zu geben, wie es von uns verlangt wurde, so schreite man zur Solmisation, welche darin besteht, daß jeder Note eine besondere Silbe untergelegt wird. Diese Silben heißen:

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

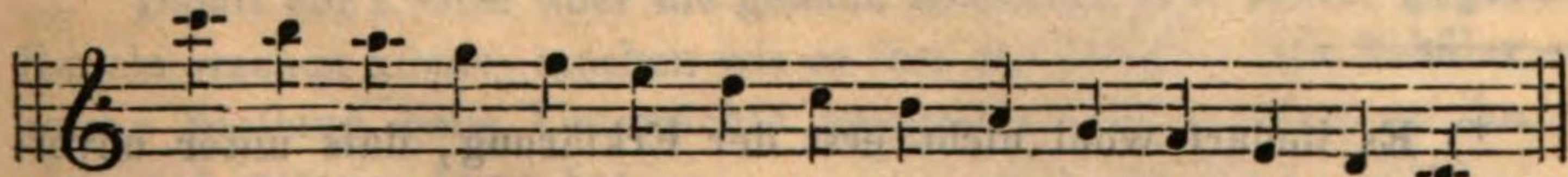
C. D. E. F. G. A. H.

Diese Silben enthalten alle Vocale, außer *u*, welcher ursprünglich auch in der Silbe *ut* repräsentirt war; jedoch ward diese von den Italienern in *do* verwandelt, weil der Vocal *u* dem Gesange nicht zusagt. Uebrigens erleiden diese Silben beim Singen durch Vorzeichnungen keine Veränderung. Demnach wird *C* immer *Do* genannt, wenn auch ein Kreuz dabei steht, *H* immer *Si*, ob auch durch ein *b* vermindert u. s. w.

No. 2.



Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si. Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si. Do.



Do. Si. La. Sol. Fa. Mi. Re. Do. Si. La. Sol. Fa. Mi. Re. Do.

Die Vocale *e* und *o* erfordern einen besonderen Unterricht, welcher bei den verschiedenen Individuen mehr oder weniger streng und anhaltend sein muß. In der gesprochenen Rede nämlich ist im Deutschen dem *e* meistens ein leises *i*, dem *o* ein leises *u* angehängt, wofür wir allerdings kein Ohr mehr haben; das darf jedoch im Gesange durchaus nicht sein, und der Lehrer muß streng darauf halten, daß jene Freiheit und Eigenthümlichkeit der gesprochenen Rede von den Lernenden nicht auch auf den Gesang ausgedehnt werde. Hier muß jeder Vocal, einmal deutlich angegeben, immer derselbe bleiben, bis der Ton ganz verhallt ist. Die Beobachtung dieser Regel fällt dem Anfänger schwer, weil er immer mit dem Athem in Verlegenheit kommt und beim Schlusse des Tones die Mundstellung wechselt, wodurch die Reinheit des Vocals zerstört wird. Die geringste Bewegung der Theile des Mundes, die, wie aus den Regeln über die Mundstellung bekannt, während des Aushaltens eines Tones überhaupt nicht erlaubt ist, schadet der Aussprache der Vocale *e* und *o* insonderheit deshalb, weil jenes dadurch einen Beischmack von *i*, das *o* einen Beischmack von *u* erhält. Erst nachdem der Ton ganz verhallt ist, darf Bewegung in den Theilen des Mundes eintreten. *E* wird demnach breiter als in der gesprochenen Rede, fast wie *ä*, *o* ziemlich wie ein zu dunkles *a* (dem plattdeutschen ähnlich) klingen.

Wenn der Schüler die Scala auf den deutschen und italienischen Noten-Namen (*c. d. e. u. s. w. do. re. mi. u. s. w.*) mit einiger Vollkommenheit singen kann, muß er sie auch fleißig auf den beiden Vocalen *a* und *e* üben und sich einer hellen Aussprache derselben bei unveränderlicher Mundstellung umsomehr befleißigen, als diese Vocale der Tonbildung am günstigsten sind *).

*) Es bedarf wohl nicht erst der Erklärung, daß unter unveränderter Mundstellung nicht zu verstehen ist, daß der Schüler, wenn

Nachdem der Schüler in diesen Arten des Vortrages der Scala einige Fertigkeit gewonnen hat, schreite man zum Studium des An- und Abschwellens des Tones, welches im Kapitel über Tonbildung umständlich besprochen wurde. Wir geben daher nur noch einige praktische Lehren über das Mechanische der Ausführung desselben.

1) Weder beim Anfange noch am Schlusse des Tones darf ein Druck oder Stofs mit der Brust gegeben werden.

2) Es ist bei der *Messa di voce* erlaubt, den Ton mit ganz verengerter Mundstellung einzusetzen, um das Pianissimo zu erleichtern, dann allmählich mit dem Wachsen des Tones die Mundstellung zu erweitern und bei dem Abnehmen wieder zu verengern, um das Uebergehen des Tones aus einer Phase der Kraft in die andere zu befördern und überflüssiges Ausströmen des Athems aus dem Munde zu verhindern. Dieser Wechsel der Mundstellung ist jedoch nur unter der Bedingung erlaubt, dafs dadurch die Reinheit des Vocals nicht zerstört werde oder vielleicht wohl gar verschiedene Vocale innerhalb desselben Tonschwellens entstehen. z. B.



er z. B. ganze Etuden auf einem und demselben Vocal singt, während der Pausen die genommene Mundstellung nicht verlassen dürfe. Hat er diefs aber gethan, so muß er nur die verlassene Mundstellung wieder nehmen können, oder überhaupt dahin trachten, sofort eine richtige und gute wieder nehmen zu können.

Damit der Lehrer über die genaue Erfüllung aller bisher gegebenen Regeln wachen könne, machen wir es ihm zur Pflicht, dem Schüler eine solche Stellung beim Unterrichte anzuweisen, in welcher er ihn vor sich und stets im Auge hat.

Vielfache Uebung macht die Erfüllung dieses Gesetzes möglich, und der aus dieser künstlerischen Freiheit entspringende Gewinn überwiegt jene bei weitem und umsomehr, als das Studium, ohne Verengern und Erweitern des Mundes die *Messa di voce* vollkommen auszuführen, noch viel mühseliger sein würde, als das, bei Benutzung dieser Freiheit die Vocalreinheit zu bewahren *).

3) Am Schlusse des Tones begegnet es dem Anfänger leicht, dafs er den vom Einathmen her noch etwas eingezogenen Bauch plötzlich vorfallen oder die noch etwas geschwellte Brust zurückfallen läfst, wodurch eine Rückung im Tone, dem Aechzen vergleichbar, entsteht. Beides ist sorglich zu vermeiden, da der Ton im leisesten Piano verfliefsen soll.

4) Das Studium des Tonschwellens mufs so lange getrieben werden, bis der Schüler eine *Messa di voce* von wenigstens zwanzig Secunden ausführen kann **).

5) Erst wenn der Schüler des schönen Tones auf dem Vocal *A* einigermafsen Herr ist, darf er die folgende Scala auf *E* üben.

6) Nach jedem Tone mufs Athem genommen werden, und im Anfange des Studiums kann der Meister den Schüler nach dem höchsten Tone, um Erschöpfung der Brust zu vermeiden, einige Minuten ruhen lassen, worauf er mit neuer Kraft weiter singen kann. Sind seine Lungen anfänglich sehr kraftlos, so kann der Lehrer auch zwei oder drei Ruhepunkte eintreten lassen ***).

*) Also die Mühseligkeit der Uebung, die Reinheit des Vocals bei diesem Kunstgriff nicht zu stören, wird durch die Vortheile des dadurch erleichterten Studiums der *Messa di voce* noch überwogen.

**) Hiermit soll natürlich nicht gesagt sein, dafs dann dieses Studium seine Endschaft erreicht habe, vielmehr wird jeder gute Sänger dasselbe täglich treiben, um es in den Eigenschaften, welche es bezweckt, immer weiter zu bringen. Hätte er es aber auch in allen zur Vollkommenheit gebracht, so wird er die *Messa di voce* dennoch unablässig üben, um die Kraft seiner Lungen zu steigern und dadurch in Besitz eines möglichst langen Athems zu gelangen.

***) Für den Mezzo-Sopran geht nachfolgende Scala höchstens bis *f*,

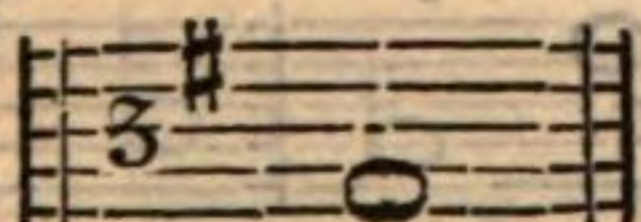
No. 3. 20 Secunden lang jeder Ton zu halten.



Der Schüler muß nächst dem auch in der vollkommenen Intonation der verschiedenen Intervalle sich üben, wozu wir Uebungen beifügen, welche abwechselnd mit den Silben *Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si* und den Vocalen *A* und *E* gesungen werden müssen. Es sollen die Noten darin fest und mit Absetzen des Tones angegeben werden, so daß kein Binden durch Kehlschwingungen stattfindet. Die Bewegung ist eine beschleunigte.

für den Alt und Bass muß man sie nach *g* transponiren. Für den Tenor ist sie gleichmäßig, wie für Diskant, nur eine Octave tiefer als für den Diskant, wie sie für den Bass eine Octave tiefer als für den Alt ist. In der Tiefe ist für den Bass

für den Alt



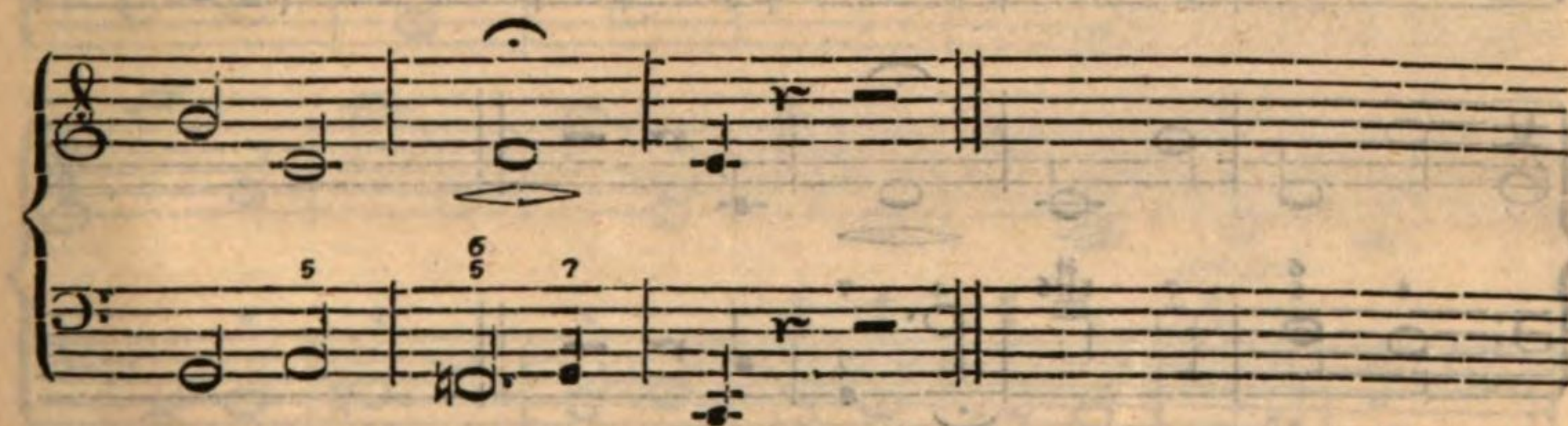
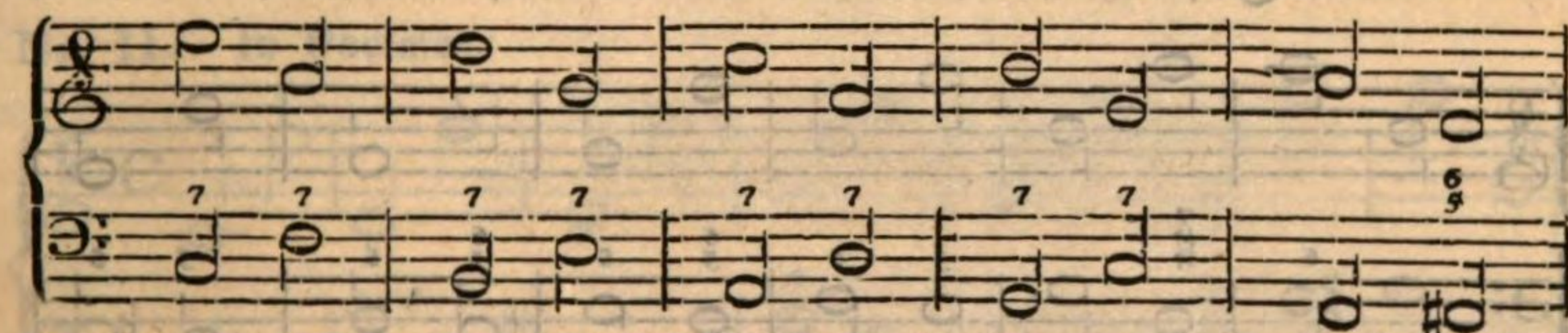
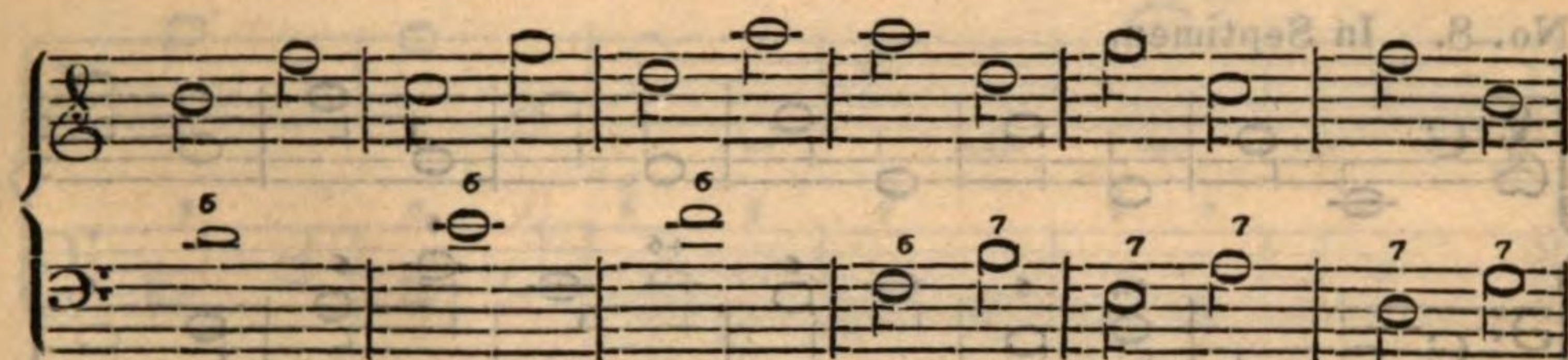
also Ausgangspunkt. Für den Bariton kann man sie in *a* transponiren. Diese Scala muß täglich geübt werden, nur muß namentlich im Anfange die Brust des Schülers sehr in Acht genommen werden, damit sie dabei nicht leide. — Was wir über das Transponiren sagten, gilt von allen Uebungen.

No. 4. Uebung in Terzen.

No. 5. In Quarten.

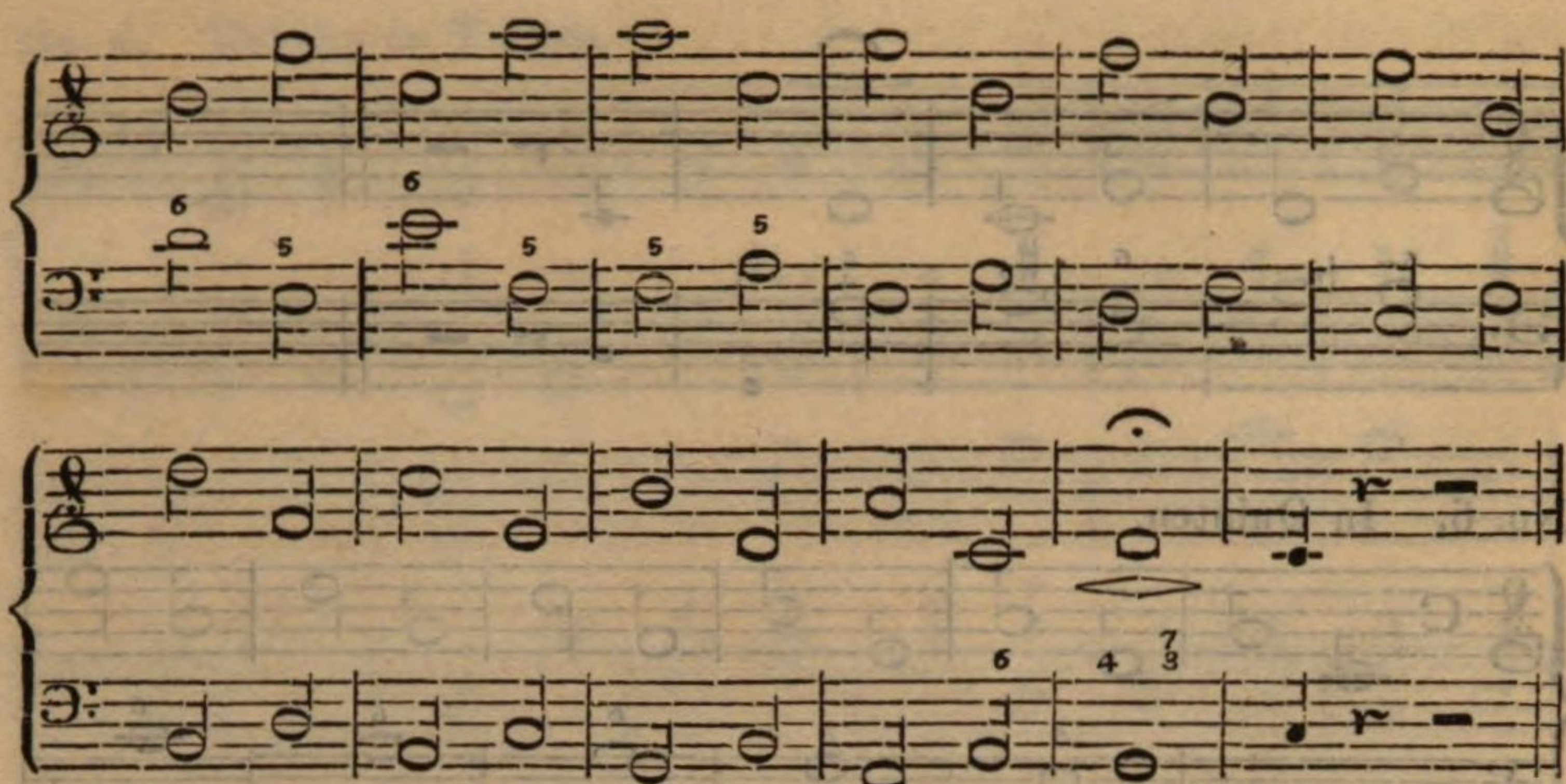


No. 6. In Quinten.

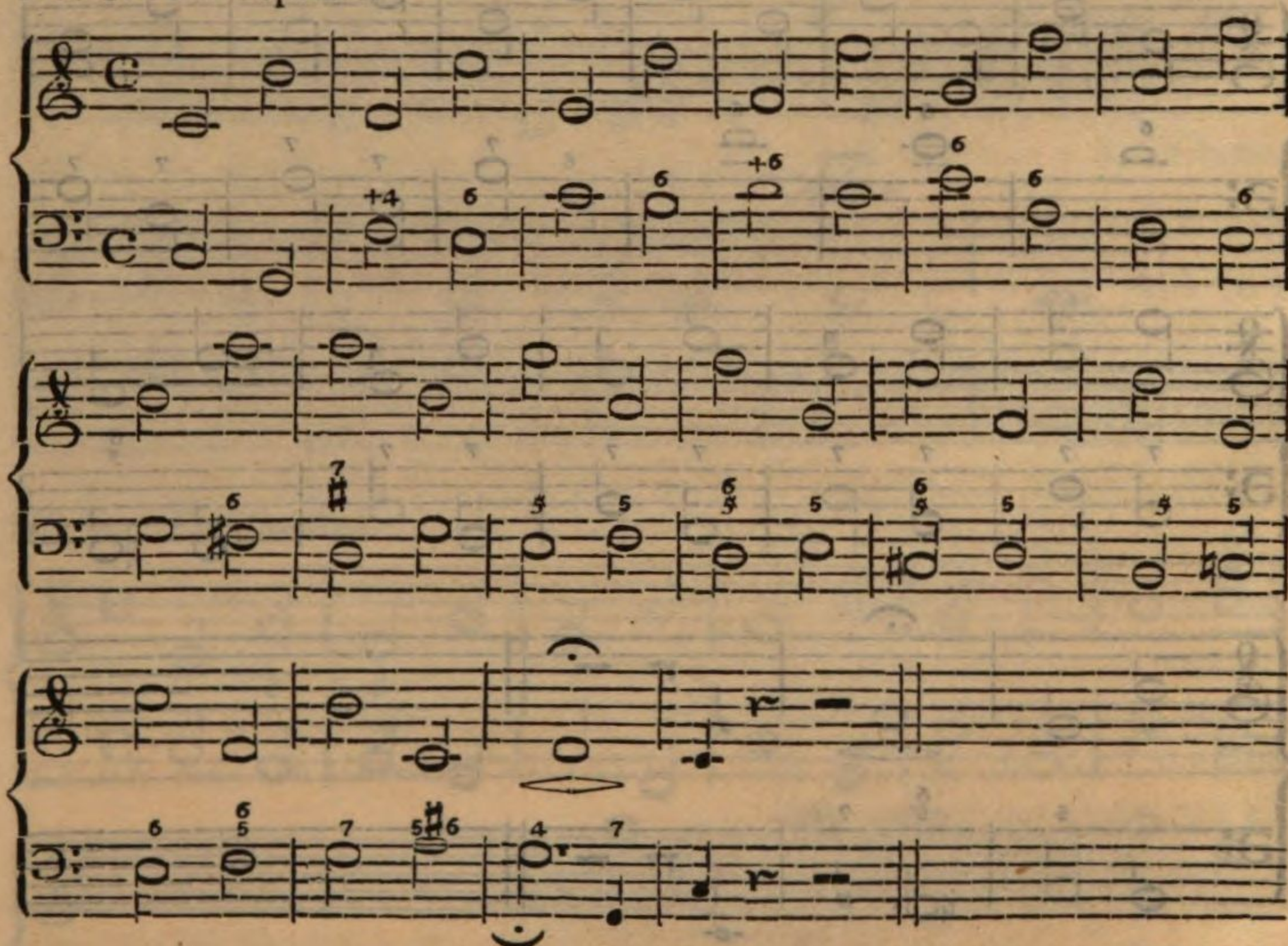


No. 7. In Sexten.

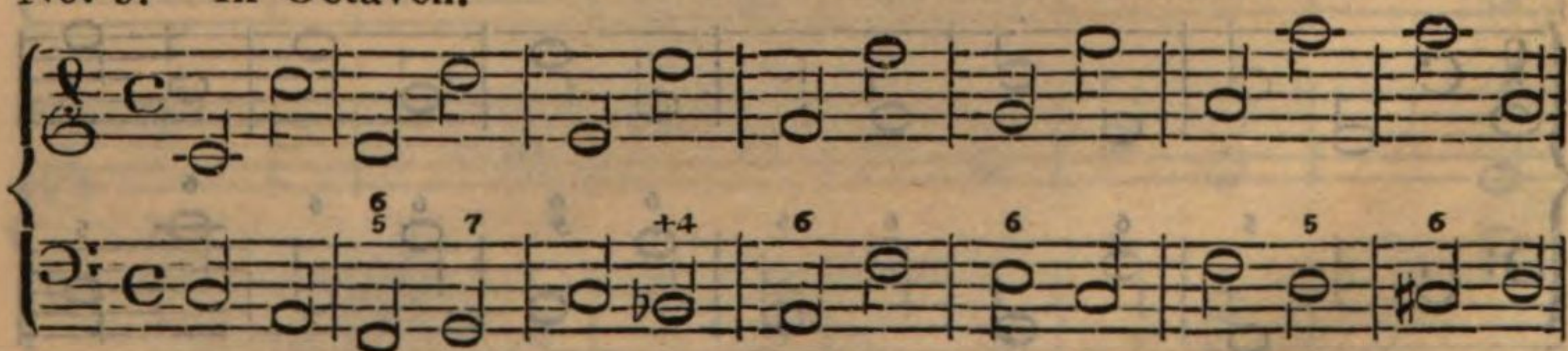


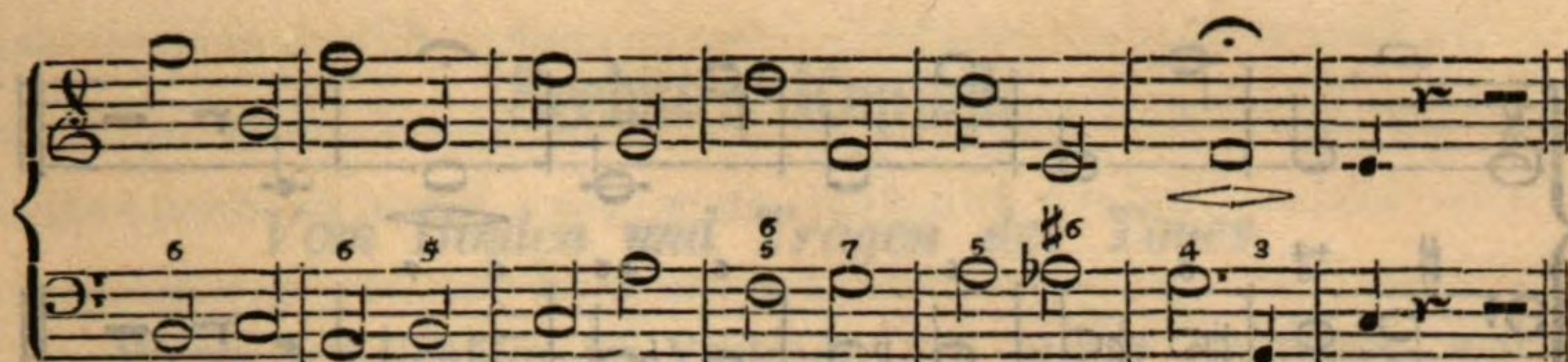


No. 8. In Septimen.

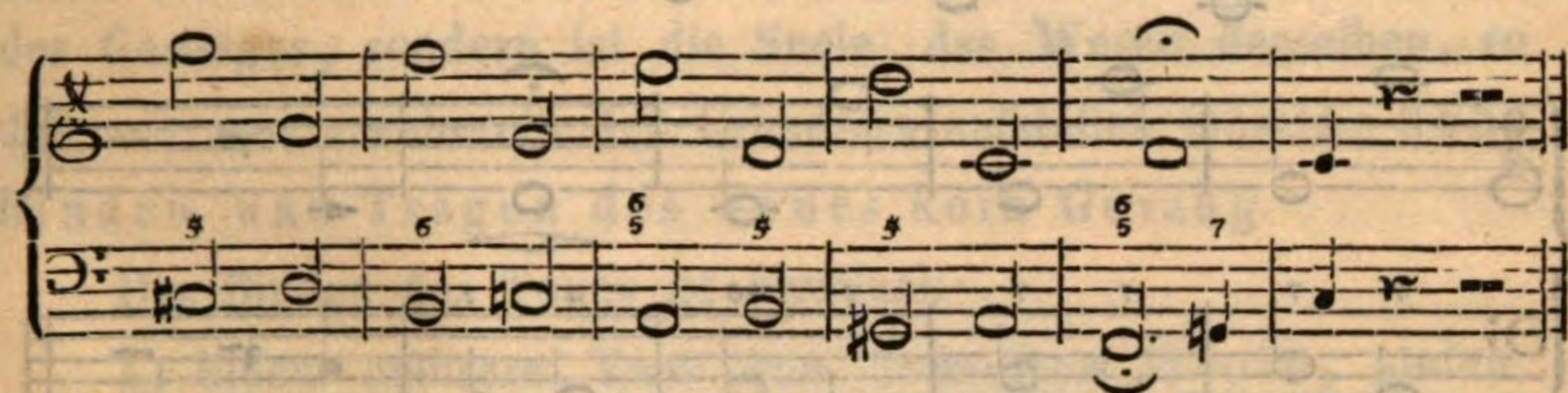
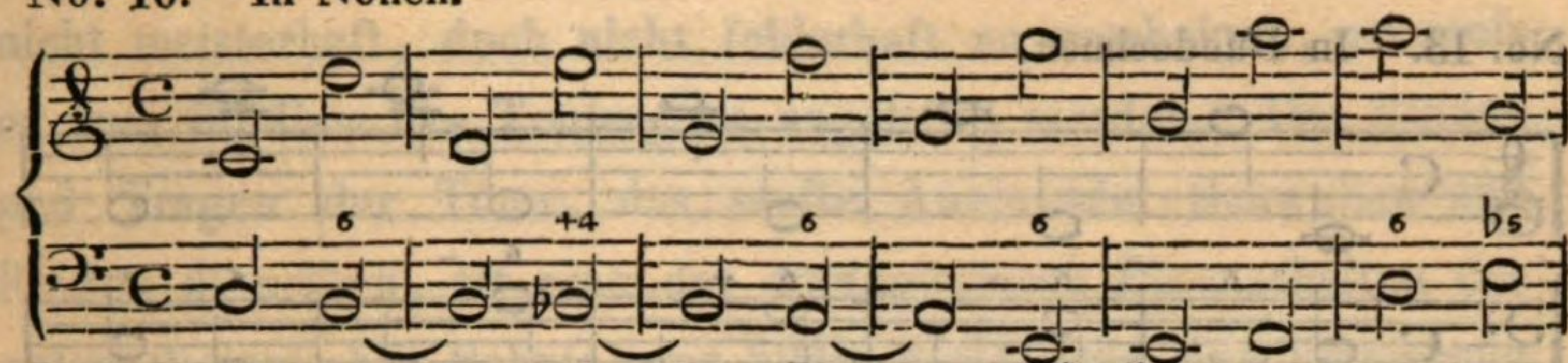


No. 9. In Octaven.





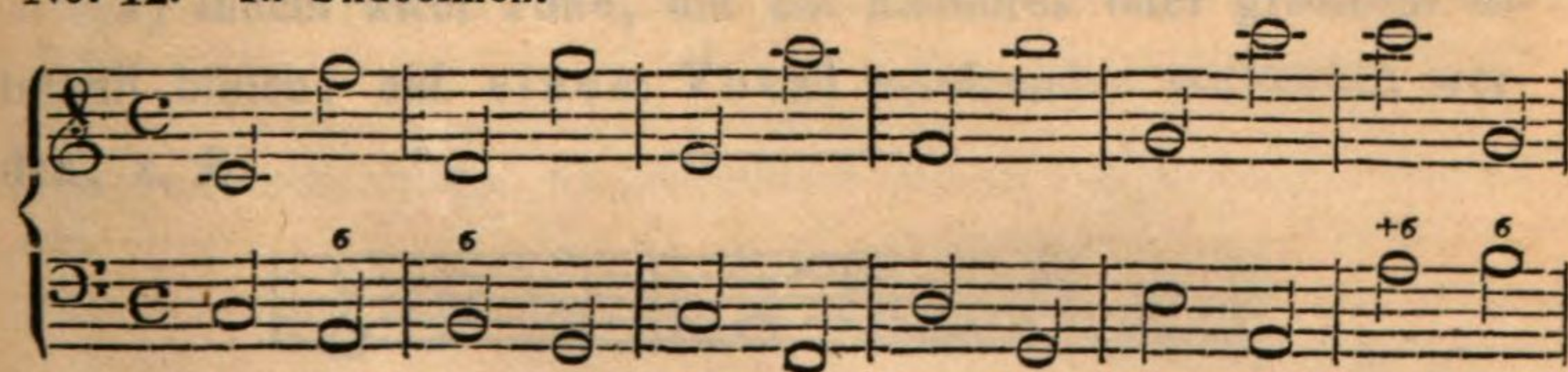
No. 10. In Nonen.

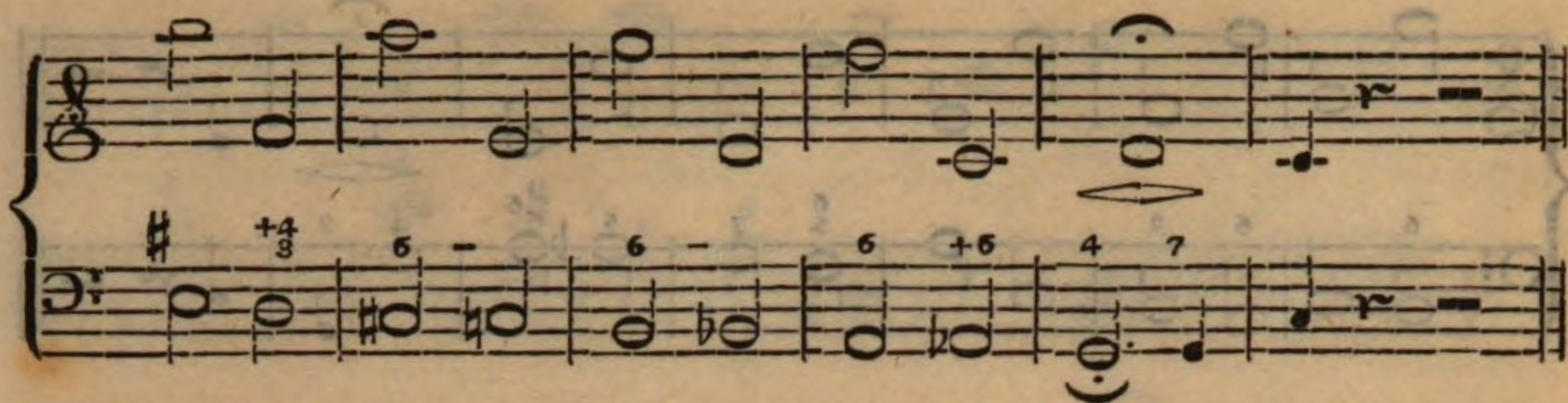


No. 11. In Decimen.

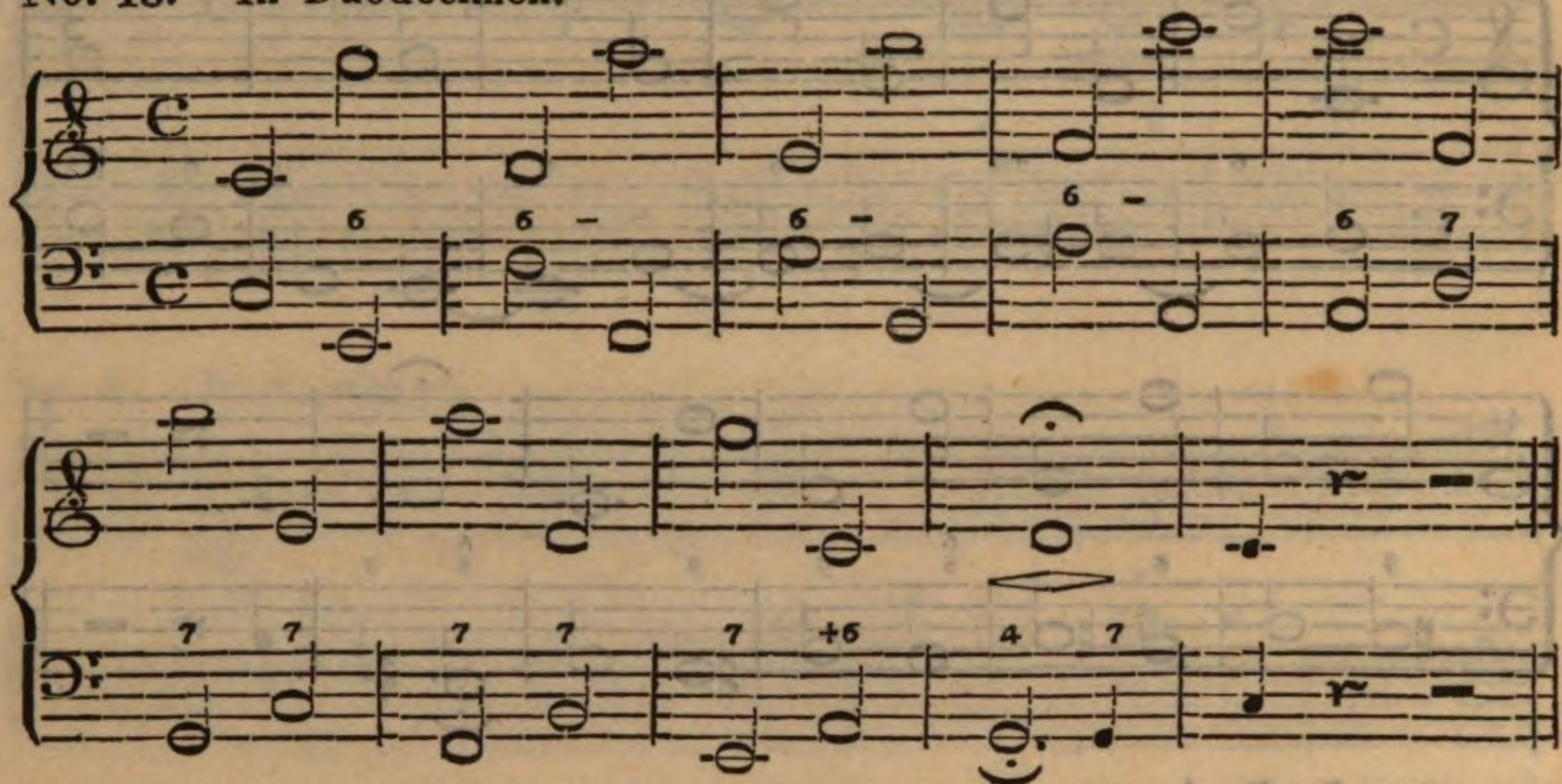


No. 12. In Undecimen.

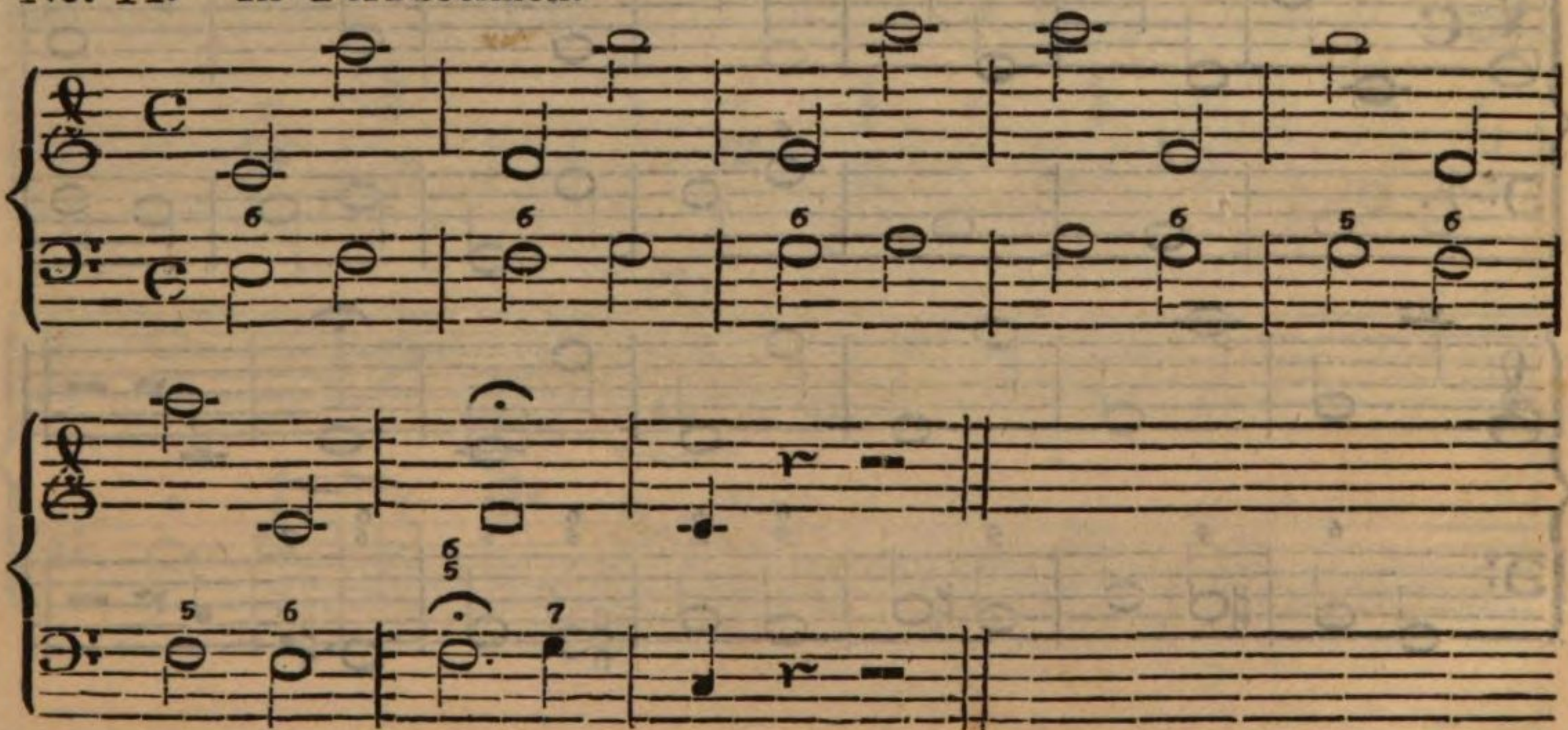




No. 13. In Duodecimen.



No. 14. In Terzdecimen.



Sechstes Kapitel.

Vom Binden und Tragen des Tones.

Wenn der Schüler im Vortrage des bisher Gelehrten und Aufgestellten die nöthige Sicherheit hat, um darin, wenn auch nicht meisterhaft, doch nicht fehlerhaft zu erscheinen, so muß er zum Studium des Tontragens angeleitet werden. Das Binden und Tragen der Töne, das sanfte Aneinander-Schwellen und Binden derselben, ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der guten italienischen Schule, und bildet nicht etwa eine Verzierung des Gesanges, sondern ist die Seele, das Wesen desselben, so daß wir von vornherein den Grundsatz aufstellen müssen: ohne Binden und Tragen des Tones kein Gesang.

Das Binden des Tones ist zweifach:

1) indem mehrere Töne von demselben Werthe, stufenweise und auch sprungweise fortschreitend, auf einem Vocal gebunden, gleichsam aneinander gereiht werden, z. B.

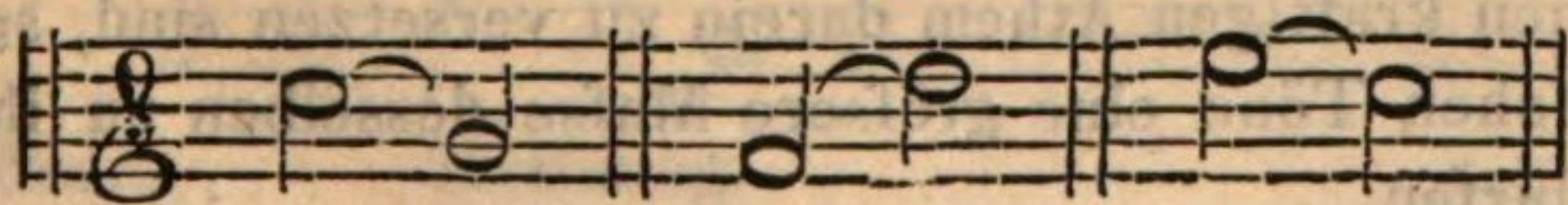


Oder:



Zur Bezeichnung, daß diese Töne gebunden werden sollen, ist die krumme Linie darüber. Dieses Binden geschieht aber auch

2) indem zwei Töne, die ein kleineres oder größeres Intervall bilden, auf einem Vocal miteinander verbunden werden, z. B.



Dieses Binden geschieht durch sanfte Schwingungen der Kehle ohne Anstofs mit der Brust, indem man die Stimme durch eine leichte Bindung von dem einen Tone rasch zu dem andern gleiten läßt, den aufwärtssteigenden Tönen mehr Athemkraft ertheilt, bei den abwärts gehenden die Athemkraft aber sänftiget, weil es in der Gesangkunst unverbrüchliches Gesetz ist, dafs die Höhe des Tones die anzuwendende Quantität des Athems bedingt. Je höher also der Ton, eine desto gröfsere, je tiefer er ist, eine desto kleinere Athemmasse verlangt er, und deshalb würde ohne Befolgung des gegebenen Gesetzes Bindung der Töne unmöglich sein, weil ohne sie jeder Uebergang nur durch Sprung und Stofs geschehen könnte, die hohen Töne theils gar nicht erklingen, theils unverhältnifsmäfsig schwach und dünn, die tiefen ebenfalls theils gar nicht ansprechen, theils gebellt und knarrend ausfallen würden *).

Diese beiden Methoden die Töne zu binden, heifsen im

*) Es hat mit dem symbolischen Körper des Tones dieselbe Bewandnifs, welche es mit allen Körpern in der Natur hat. Um in die Höhe zu steigen, brauchen sie eine grofse Triebkraft, nach der Tiefe bewegen sie sich leicht, und von selbst. So der symbolische Körper des Tones nach seiner geistigen Höhe und Tiefe, so der stoffliche Körper nach seiner räumlichen. — Die Athemkraft des Bassisten, die er bei *c* anzuwenden hat, ist mindestens die vierfache von der, welche er zu Hervorbringung von *c* nöthig hat, was sich bei aufwärts gehenden Passagen lebhaft fühlbar macht. Die Ursache davon liegt in der Anatomie der Stimmorgane. Je höher nämlich der anzugebende Ton ist, desto kleiner ist die obere Oeffnung der Stimmritze, desto zusammengezogener und angespannter also die Bänder und Häute des Kehlkopfes; je tiefer der Ton, desto weiter ist die Stimmritze dabei geöffnet, um so schlaffer also sind die Ringe und knorpelartigen Massen des Larynx. Bei diesem Zustande desselben wird der Ton durch vielen Athem erstickt, weil die laxen Bänder dadurch in eine flatternde Bewegung gerathen; weil aber Vibration zur Klangerzeugung nothwendig ist, die straffen Ringe aber nur durch einen kräftigen Athem darein zu versetzen sind, so ist es klar, warum die hohen Töne eine gröfsere Masse desselben zu ihrer Hervorbringung bedürfen.

Italienischen *Ligamento di voce*, und die Art, damit zu singen heisst *Cantar legato* — Binden der Stimme, gebunden singen.

Das Tragen der Stimme oder des Tones ist das eigentliche *Portamento di voce* der Italiener und besteht darin, dass man zwei Töne, die ein kleineres oder größeres Intervall bilden, auf zwei verschiedenen Silben mit einander verbindet, indem man die Stimme rasch von dem ersten Tone durch eine leichte Bindung gleiten lässt, welche am Schlusse des ersten Tones anhebt, um auf den zweiten mittelst Vorausnahme desselben (*Anticipation*) überzugehen, die jedoch nicht mehr als ein Zweiunddreissig-Theil an Zeitwerthe betragen darf *).

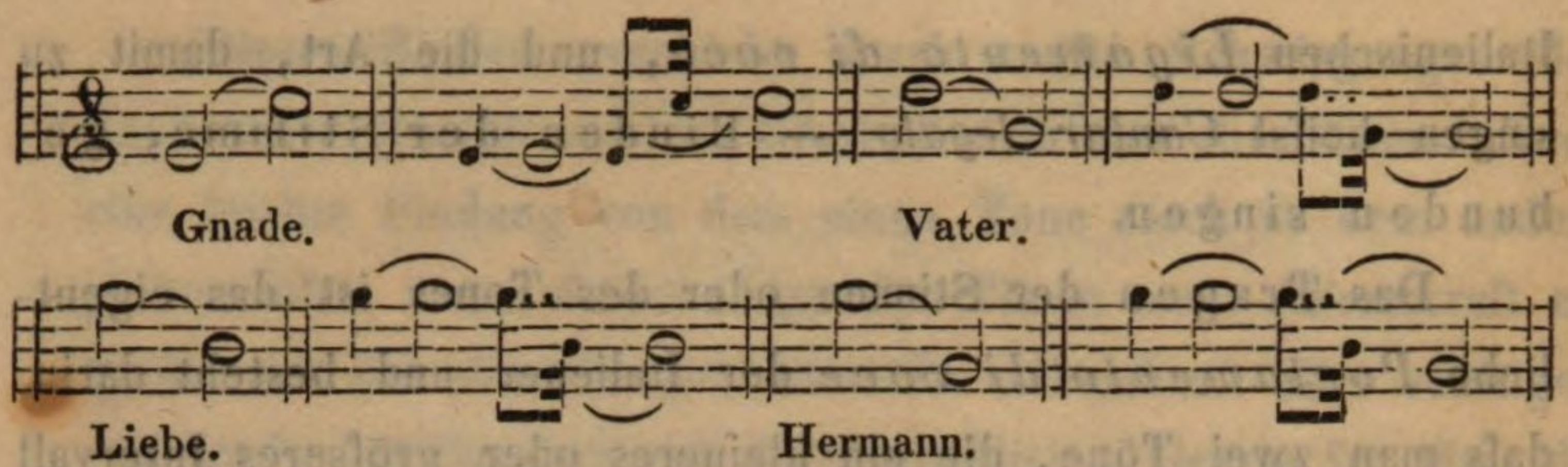
So weit es möglich, wollen wir das Portament durch Noten-Beispiele versinnlichen, und es ist Aufgabe des Lehrers, dasselbe dem Schüler so lange vorzusingen und nachahmen zu lassen, bis er desselben vollkommen mächtig ist.

*) Man kann sich das Portament versinnlichen, wenn man sich zwei Perlen an einen dünnen Faden gereiht vorstellt. Die Perlen sind die beiden zu verbindenden Töne, der Faden ist die Bindung, das rasche Hinübergleiten der Stimme von einem Tone zum andern.

Wir müssen hier vor den Fehlern warnen, in welche man bei Ausführung des Portamento am leichtesten verfällt, um die Schüler frühzeitig mit allen Abarten desselben bekannt und im ächten Portamento um so sicherer zu machen. Erstens müssen sich die Schüler vor dem Fehler einer langen *Anticipation* hüten, denn durch dieselbe entsteht statt des Portamento eine musikalische Manier, eine melodiöse Umschreibung, welche die Compositionen nicht ausdrücken hilft, sondern abändert, und desto sorglicher zu vermeiden ist, als dadurch bei wechselnder Harmonie auch oftmals harmonische Fehler entstehen können. Diese fehlerhafte *Anticipation* würde so darzustellen sein:

Ausführung.

Hoffnung, Hoffnung.



Eine besondere Schwierigkeit bietet das Portament im Deutschen, wenn es auf den Diphthongen *ai*, *ei*, *äu*, *eu* und *au* ausgeführt werden soll. Will man nämlich *ai*, *ei* und *au* singen, so

Besonders leicht tritt diese Fälschung bei Noten in ab- oder aufsteigender Reihe ein, z. B.



Do. Mi. Sol. Do. Mi. Sol. Mi. Do.

Falsche Ausführung.



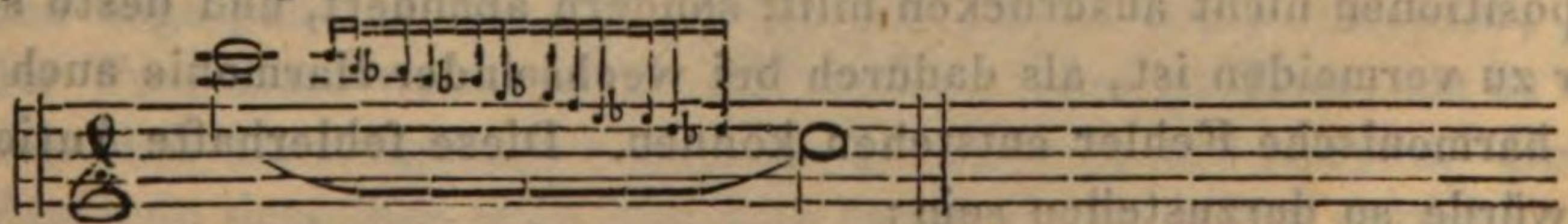
Do. Mi. Sol. Do. Mi. Sol. Mi. Do.

Statt:

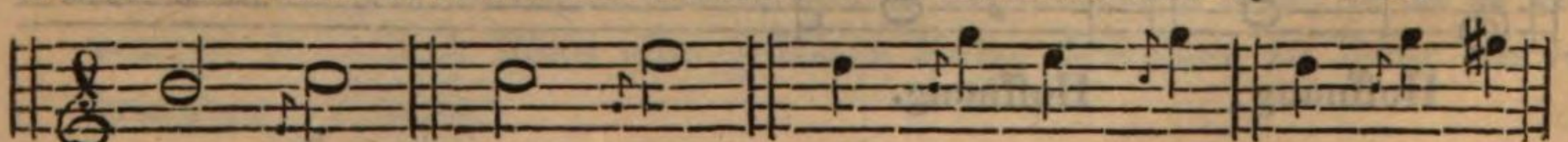


Do. Mi. Sol. Do. Mi. Sol. Mi. Do.

Der Schüler muß ferner eine zu langsame Bindung meiden, bei welcher die Stimme über die ganzen und halben Töne hinwegschleppt, ohne einen zu articuliren, so daß eine so ausgeführte Bindung eigentlich wie ein Miauen oder langes Gähnen anstatt wie Portament oder *Legato* klingt. Diese schlechte Manier, welche man doch oft genug hört, würde folgendermaßen zu bezeichnen sein:

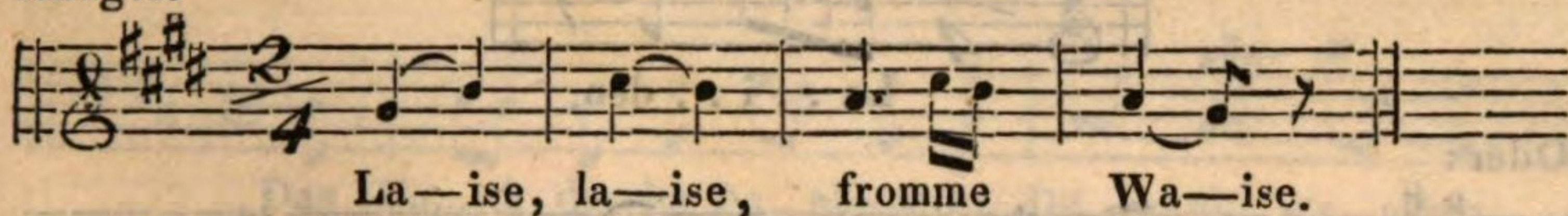


Eben so wenig würde es Portament oder Legato sein, wenn man aus dem Intervall zweier gegebenen Töne herausschweifen, andere berühren und dann erst auf den zweiten Ton kommen wollte. Z. B.



mufs der Ton auf dem Vocal *a* gehalten, das *i* und *u* aber nach der Anticipation mit einer Geschwindigkeit angehängt werden, für die es in der Musik kein Zeitmaafs giebt. Bei der Silbe *äu* oder *eu* mufs zwar ebenfalls *a* der Träger des Tones sein, jedoch darf, um den bezweckten Doppel-Laut zu gewinnen, nicht *u*, sondern es mufs *ü* angehängt werden. Geschieht in beiden Fällen das Anhängen des zweiten Vocales nicht mit der grössten Schnelligkeit, so entsteht die höchst verwerfliche Wortverderbnifs, vermöge welcher statt *ai*, *ei* *a*.....*i*, statt *eu* und *äu* *a*.....*ü*, statt *au* *a*.....*u*, also zwei Silben statt einer gehört werden. Z. B.

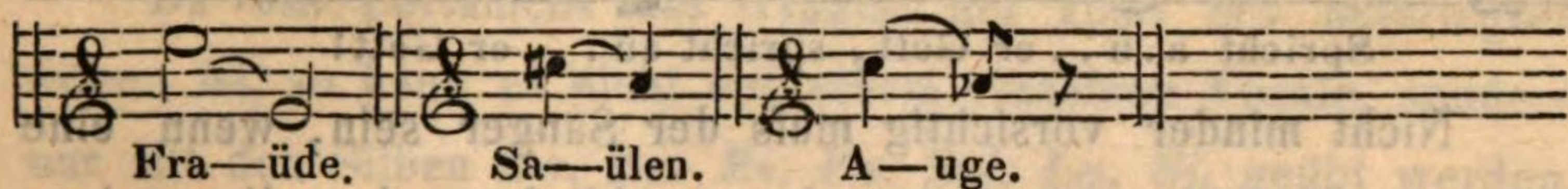
Adagio.



Oder:

Oder:

Oder:



Um dieses zu vermeiden, mufs der Sänger seine Aufmerksamkeit darauf verwenden, dafs sowohl das Tonaushalten und das Hinweggleiten über die Zwischentöne, die Bindung, als auch die Vorausnahme auf dem Vocal *a* geschieht, *i*, *u* und *ü*

Oder wenn man Noten in einer aufsteigenden Reihe, welche getragen werden sollen, mit Vorschlägen versehen wollte, wie im folgenden Beispiele:



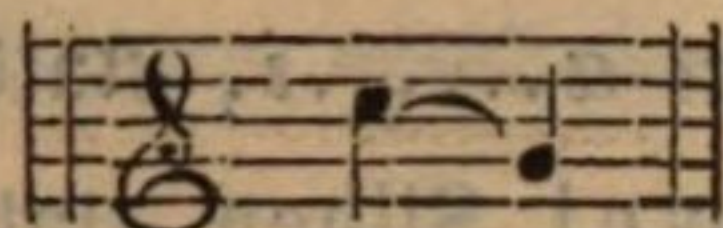
Oder in abwärts gehender Reihe:



Das Alles würde nicht Binden oder Tragen des Tones, sondern eine geschmacklose Manier sein.

aber mit der vorbemerkten Geschwindigkeit am Schlusse derselben angehängt werden.

Die erwähnte schlechte Aussprache kann auch bei dem Ligamento oder Legato eintreten, wenn der Sänger das Princip vernachlässigt, daß *a* allein der Tonträger ist, der zweite Vocal nur das Mittel zum Doppellaut, welches erst am Ende der gebundenen Töne in Wirksamkeit treten darf; wenn nicht statt einer Silbe zweie entstehen sollen. Z. B.



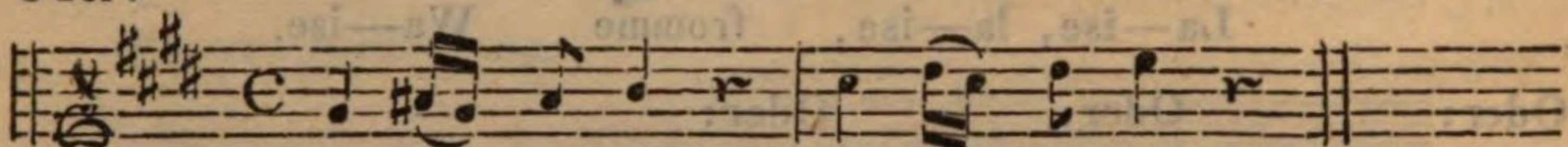
Ha us.

Oder:



La . . i . . den.

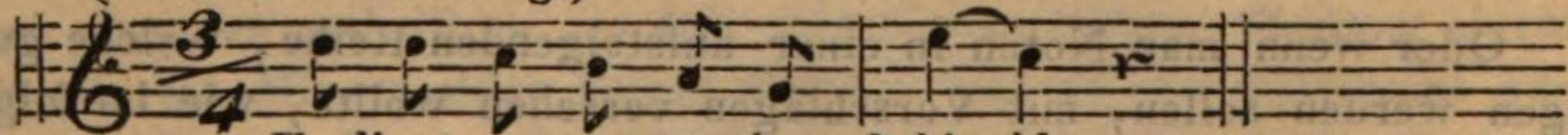
Oder:



Spricht a . ü . . er Gott, spricht aü . . . er Gott!

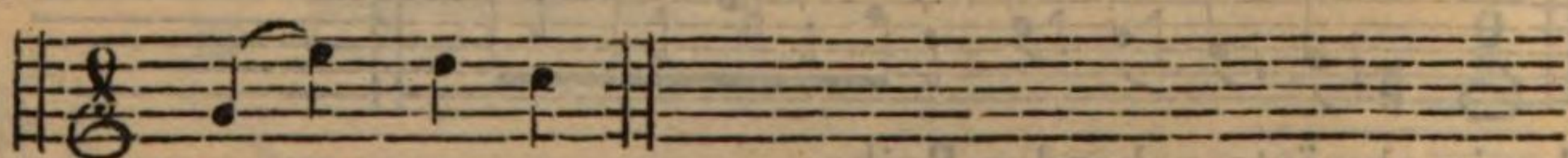
Nicht minder vorsichtig muß der Sänger sein, wenn eine zu tragende Silbe mit *l*, *m* oder *n* schließt, oder die nächste damit anfängt, daß er nicht auf einem von diesen Consonanten die Bindung oder Anticipation vollbringt, wie es leider auch oft gehört wird. Vielmehr muß die Aussprache der Consonanten stets erst nach der Bindung und Anticipation erfolgen.

(Falsche Ausführung.)



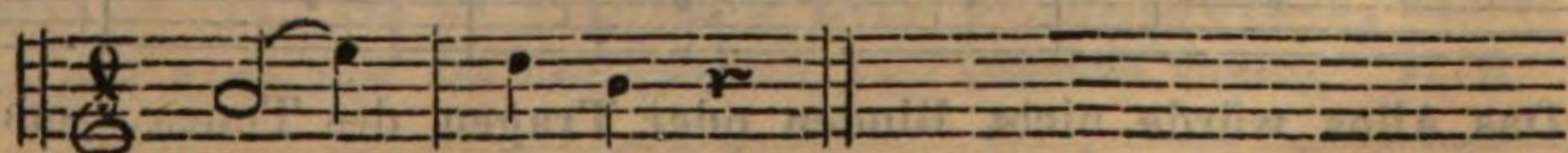
Es dient uns zum starken Schi . . lde.

Oder:



Kä-mpfer Gottes.

Oder:



Blo - nde Locken.

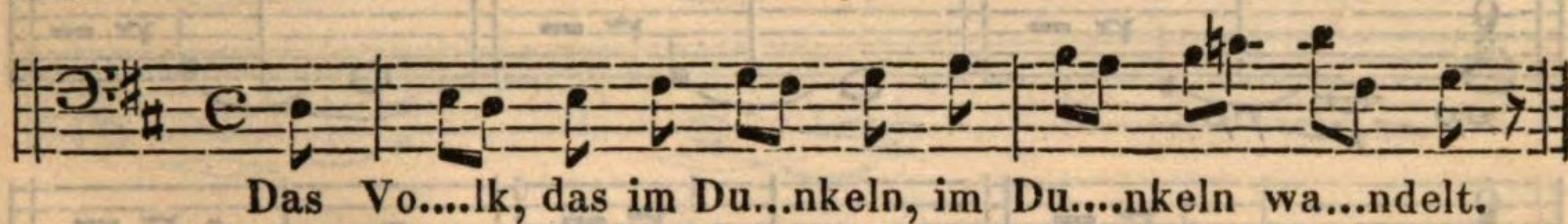
Verwandte Fehler können auch beim Legato-Singen begangen werden. Z. B.



Oder :



Oder :



Da das Portament das Tragen der Töne mit unterlegten Silben ist, so kann es nicht mit einem einzelnen Vocale, sondern nur mit den Silben *Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si.* geübt werden. Das Legato ist dagegen fleissig auf den Vocalen *a* und *e* zu studiren. Die folgenden Uebungen sind für das Studium des Portamento und Legato bestimmt *).

Schlussbemerkung.

Den angegebenen Grundbegriff des Portamento *di voce* muss man festhalten, weil man ohne ihn nur *legato* singen, also gerade einen der schönsten Vorzüge der Menschenstimme unbenutzt lassen wird, den sie mit keinem Instrument der Welt theilt. Oder im besten Falle wird man ihn durch Zufall und unsyste-

*) Die Vierviertel-Note muss 20 Secunden lang geschwellt werden, wobei der Schüler die Kraft seiner Brust berechnen lernen muss, um nach dieser *Messa di voce* auch noch das Portament und Legato ausführen zu können, ohne mit dem Athem in Verlegenheit zu kommen.

matisch benutzen. Das Aufgeben jenes Grundbegriffes hat schon viele Mißverständnisse hervorgebracht, die sogar in den Gesangschulen ihr loses Wesen treiben. Man hat in Folge davon namentlich die *Messa di voce* für Portament ausgegeben, das *Legato* hat auch dafür gelten müssen, das *Cercar il tuono*, über welches in dem Kapitel über die Verzierungen die Rede sein wird, ist gleichfalls als Portament gepriesen worden. Wessen Begriffe aber systematisch geordnet sind, der wird nie Gefahr laufen, in solche Verirrungen zu gerathen.

Uebungen für das Tragen und Binden der Töne.

No. 15. Jede ganze Note 20 Secunden zu schwellen.

No. 16. 20 Secunden zu schwellen.



No. 17.



No. 18.

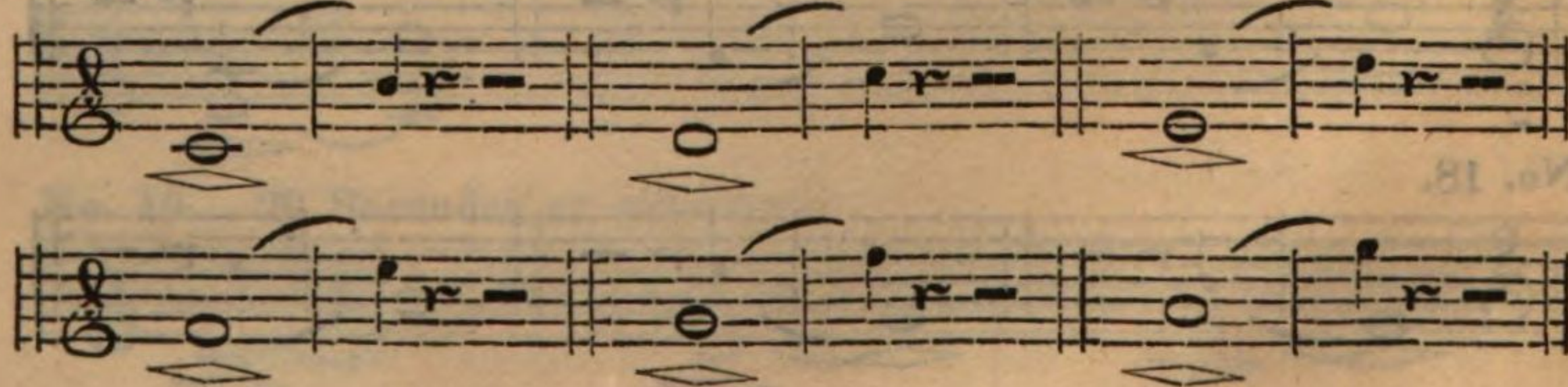


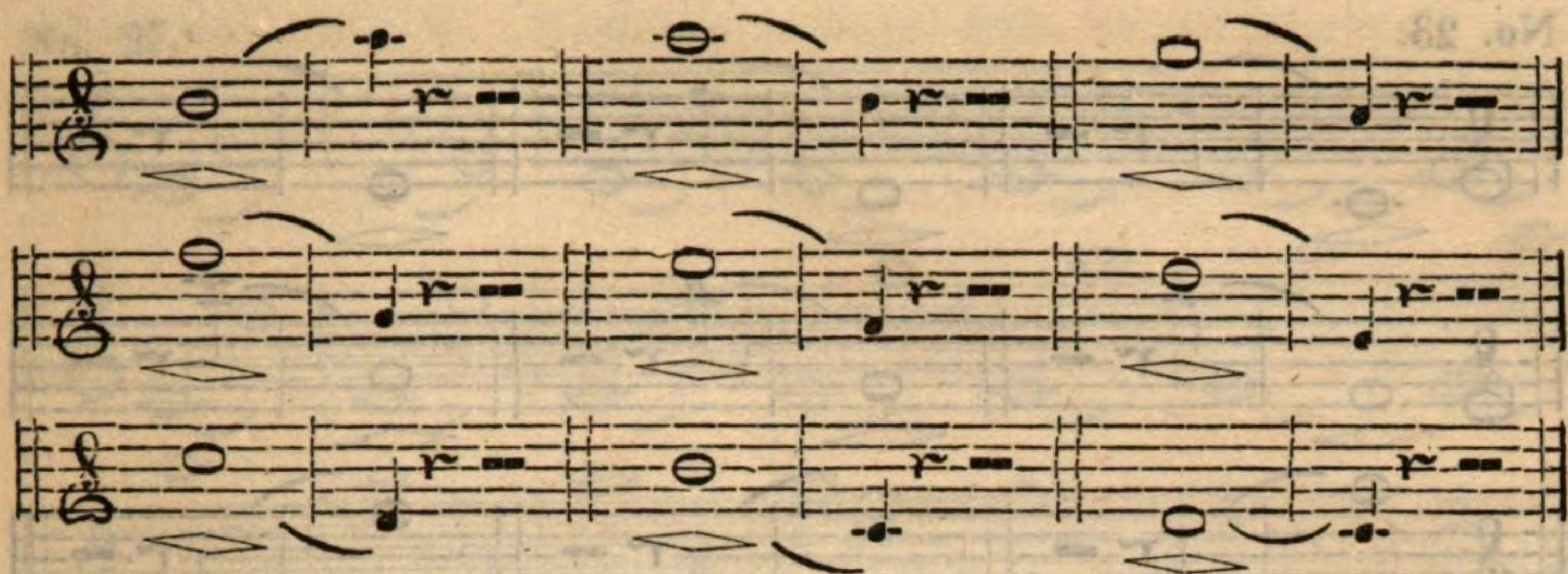


No. 19.



No. 20.





No. 21.



No. 22.



No. 23.



No. 24.



No. 25.



No. 26.



No. 27.

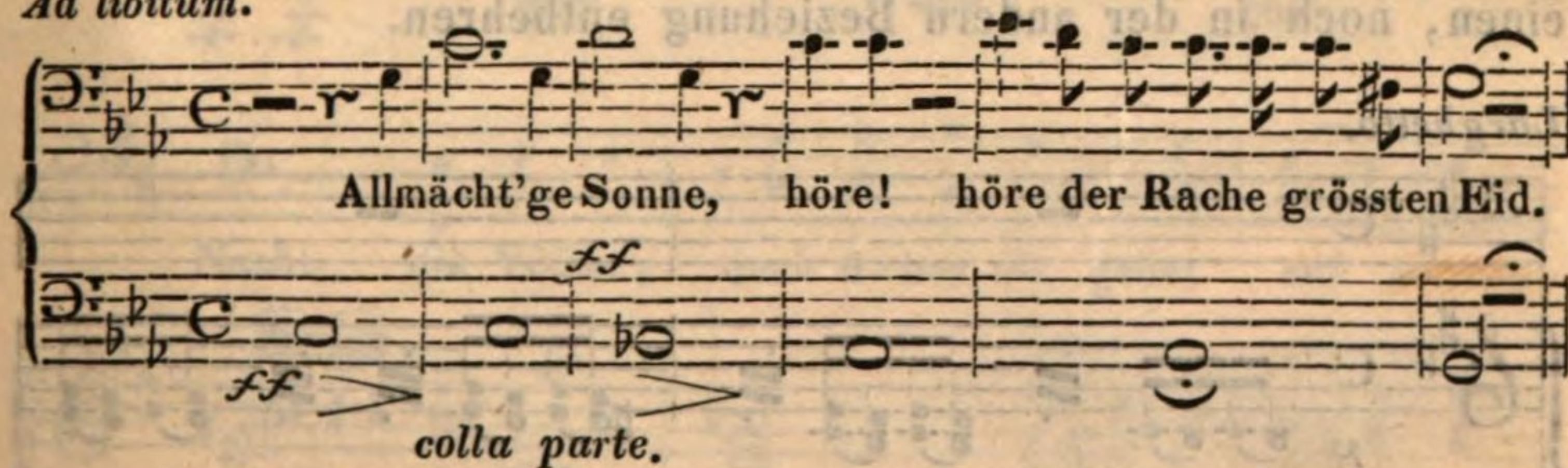


Aesthetik des Portamento.

Eine durchgreifende Regel, wenn das Portament anzuwenden sei, läßt sich nicht aufstellen; dagegen gilt in der guten italienischen Gesangschule das Princip: ohne Portament kein Gesang. Es ist keine Verschönerung, Verzierung des Gesanges, sondern ein wesentliches Element desselben.

Man irrt, wenn man annimmt, daß es blos zärtliche Gesinnung ausdrücke; es eignet sich ebenfalls zur Schilderung gewaltsamer Leidenschaften, selbst im Recitative, ja, ist für diese Gattung der Empfindungen oftmals eben so unentbehrlich, wie für zärtliche Gefühle. Wer wollte z. B. in folgender Stelle das Portament nicht brauchen?

Ad libitum.



Obwohl hier von nichts weniger als von zärtlicher Empfindung die Rede ist, so würde doch der Sänger, welcher es hier nicht anwendete, einen mittelmäßigen Geschmack verrathen.

Dagegen lassen sich Stellen anführen, welche die tiefste Rührung schildern und gerade deshalb nur einen sparsamen Gebrauch des Portamento zulassen. Z. B.

Andante.

Wär' ich ge-wiss, dass sie be-reu-en, o

Gott! o Gott! ich fühl's, mir bricht das Herz, ich

fühl's, mir bricht das Herz!

Das Portament eignet sich sowohl für düstere, wie für heitere Schilderungen. Der folgende erhabene Gesang aus Händels *Messias*, den wir beispielsweise anführen und welcher beiderlei Schilderungen enthält, kann das Portament weder in der einen, noch in der andern Beziehung entbehren.

Larghetto.

Obwohl hier von nichts weiser als von zärtlicher Empfindung

cr. Blick

tr

auf! Nacht be - de - - cket das Erdreich,

p

dunkle Nacht die Völ - - ker, dunkle

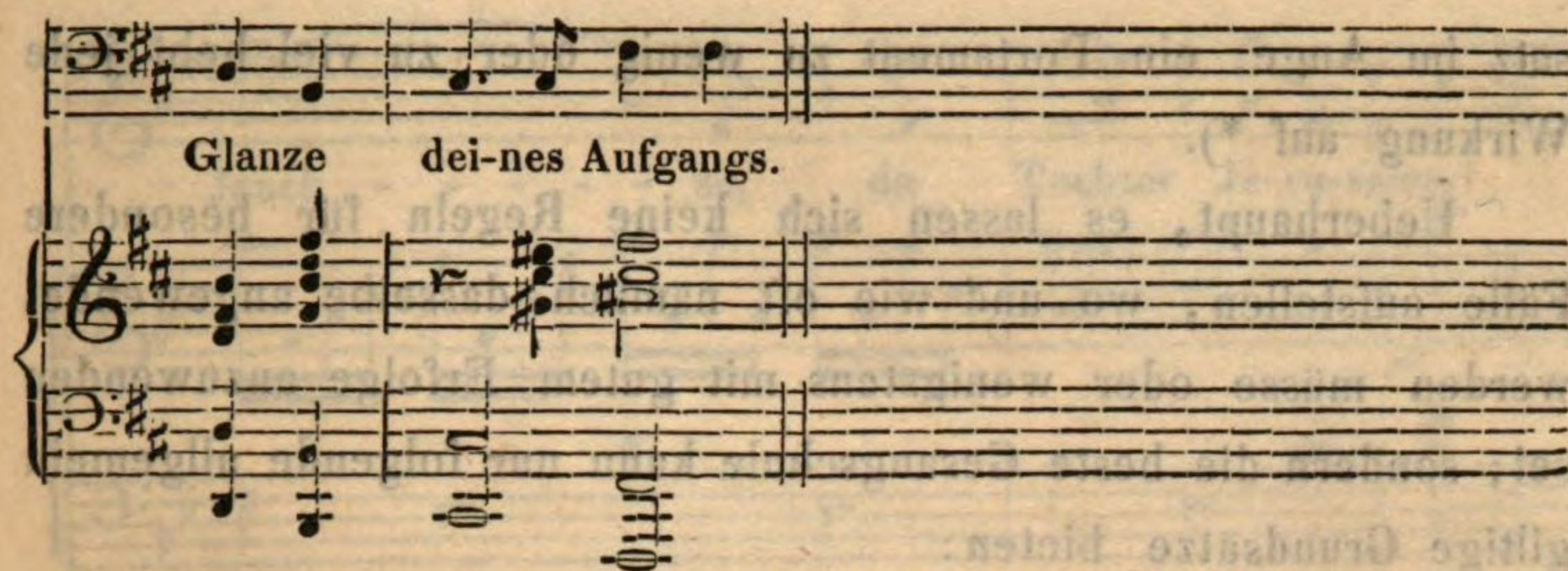
Nacht die Völker; doch ü - ber dir gehet auf - -

der Herr, und seine

Herr - - - lichkeit erscheint über dir, seine

Herr - - lich-keit er-scheinet über dir, und die

Hei - den wandeln in deinem Licht, und die Kö-ni-ge im



Einmal angewendet, erhöht das Portament den Character des Gesanges, ja es drückt ihm oftmals erst einen unverkennbaren Stempel auf. Wird z. B. ein Name ohne Portament gesungen, so ist der Träger desselben dem Herzen des Singenden gleichgiltig; wenn aber mit Portament, so kann kein Mensch länger in Zweifel sein, daß Liebe und Sehnsucht im Hintergrunde sind. Soll daher Liebe ausgedrückt werden, so muß es der Sänger unbedingt anwenden. Z. B.

Larghetto.



Ausdruck also ist Zweck und Wirkung des Portamento, gleichviel, ob Liebe, Zorn, Schmerz oder Freude u. s. w. Gegenstand der Schilderung ist; jedoch können die zärtlichen Gefühle es am wenigsten entbehren.

Man würde aber irren, wenn man meinte, wir wollten hiermit behaupten, dass es überall anwendbar sei; im Gegentheil beruht gerade hier in der Wahl bei der Anwendung mehr als sonst irgendwo die große Schwierigkeit, welche nur durch ächte Bildung des Gefühles und Geschmackes besiegt werden kann. Beim Gebrauche des Portamento behalte man immer den Grund-

satz im Auge: ein Portament zu wenig oder zu viel hebt jede Wirkung auf *).

Ueberhaupt, es lassen sich keine Regeln für besondere Fälle aufstellen, wo und wie oft nämlich dasselbe angewendet werden müsse oder wenigstens mit gutem Erfolge anzuwenden sei; sondern die beste Gesangschule kann nur folgende allgemein gültige Grundsätze bieten:

1) Man wende das Portament nicht zu häufig an, weil dadurch der Gesang zu weich und schleppend wird.

2) Man wende es nicht zu selten an, weil sonst der Vortrag steif und ausdruckslos bleibt.

3) Der höchste Grad der Freude, der sich durch ein gewaltiges Aufjauchzen kund giebt, schließt das Portament gewöhnlich aus, weil die Freude, wie in der äußeren Erscheinung, so auch im Gesange hüpfend ist. Doch lassen sich auch Fälle denken, wo von diesem Grundsatz mit gutem Erfolge abgewichen werden kann. So würden wir in folgendem Beispiele das Portament bei der dritten und vierten Wiederholung des „jauchze“ anempfehlen.

Allegro.

Und jauchze, u. jauchze! u. jauch - - - ze!

*) Portament und Legato gleichen den Mittel-Tinten in der Malerei. Wie ein Bild ohne Mittel-Tinten nicht denkbar ist, so kein Gesang ohne Binden und Tragen der Töne. Durch dieselben erhalten die Noten erst Beziehung und Zusammenhang unter einander, ohne dieselben bilden sie kein Gedicht, sondern bleiben todte Symbole ohne geistiges Band, und darum ohne inneres Verständniss. So stürzt im Gemälde ohne die verbindenden Mittel-Tinten Alles zusammenhanglos durcheinander. So verliert auch das Gedicht ohne gebundenen Vortrag beim Sprechen Sinn und Bedeutung, wird zur bloßen syntaktischen Wortfügung, um so mehr, je pathetischer es ist, und das Portamento erscheint also wie eine glückliche Nachahmung der Natur.



4) Die tiefste Rührung, die an Zerknirschung grenzt und sich durch leisen, bebenden Ton verkündet, verlangt besonders einen gewählten Gebrauch des Portamento, wie vorhin bemerkt ward.

5) Zärtliche und traurige Gefühle bedingen die Anwendung desselben am meisten.

6) Je rascher das Tempo ist, desto weniger bedingt es die Anwendung des Portamento, je langsamer, desto mehr, und deshalb das Cantabile am meisten.

7) Bei Noten, deren erste punktirt ist, darf es nur alsdann ausgeführt werden, wenn die punktirte Note die zweite an Zeitwerthe weit übertrifft. Die Punktirung nämlich versinnlicht Abstofs, Sprung, Trennung, das Portament die innigste Vereinigung nebst völliger Verschmelzung des sprachlichen und musikalischen Elementes, weshalb die Anwendung des Portaments hier gleichsam zum Widerspruche mit sich selbst werden würde.

8) In mehrstimmigen Gesängen darf es nur dann angewendet werden, wenn alle Stimmen sich dazu vereinigen, weil außerdem eine Stimme sich auf störende Weise vor den anderen geltend macht.

9) Das Portament kann oft mehrmals hinter einander angewendet werden, doch muß dies unter Leitung eines wäherischen Geschmackes geschehen. Z. B.

Larghetto. (Die Bogen bezeichnen das Portamento.)

Denn Christ ist er - stan - den, denn Christ ist er -
standen von dem Tod!

Oder:

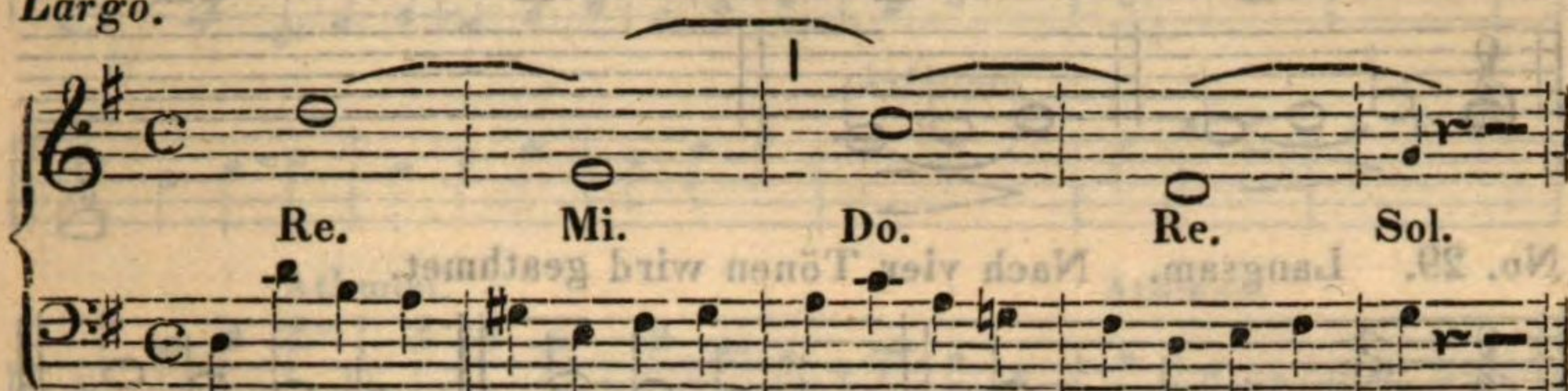
Andante Larghetto.

Nur mei-ne Kinder lass glücklich stets sein, nur mei - ne
Kinder lass glücklich stets sein!

10) Wenn der gute Geschmack es fordert, eine Reihe Noten gröfserer Geltung durch das Portament mit einander zu verbinden, der Sänger aber mit seinem Athem dabei in Verlegenheit kommt, so dafs er das Portament entweder weglassen oder den Regeln des Athmens zufolge nur nach der Anticipation des zweiten Tones athmen dürfte, so wäre es künstlerisch richtiger,

dies nach einer beschleunigten Vorausnahme zu thun, als das Portament wegzulassen. z. B.

Largo.

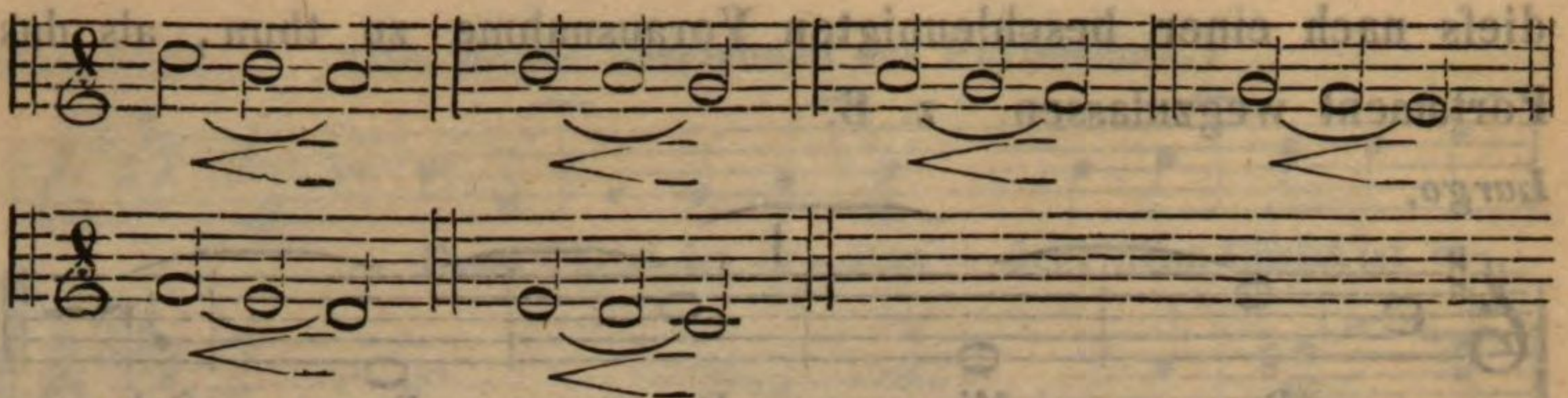


Hier muß also die Bindung und Anticipation, welche eigentlich an dem Schlusse des vierten Viertels auszuführen sind, etwas früher veranstaltet werden, und zwar so, daß während des Niederschlages diesmal das Athemholen an der im Beispiele bezeichneten (|) Stelle vor sich gehen kann.

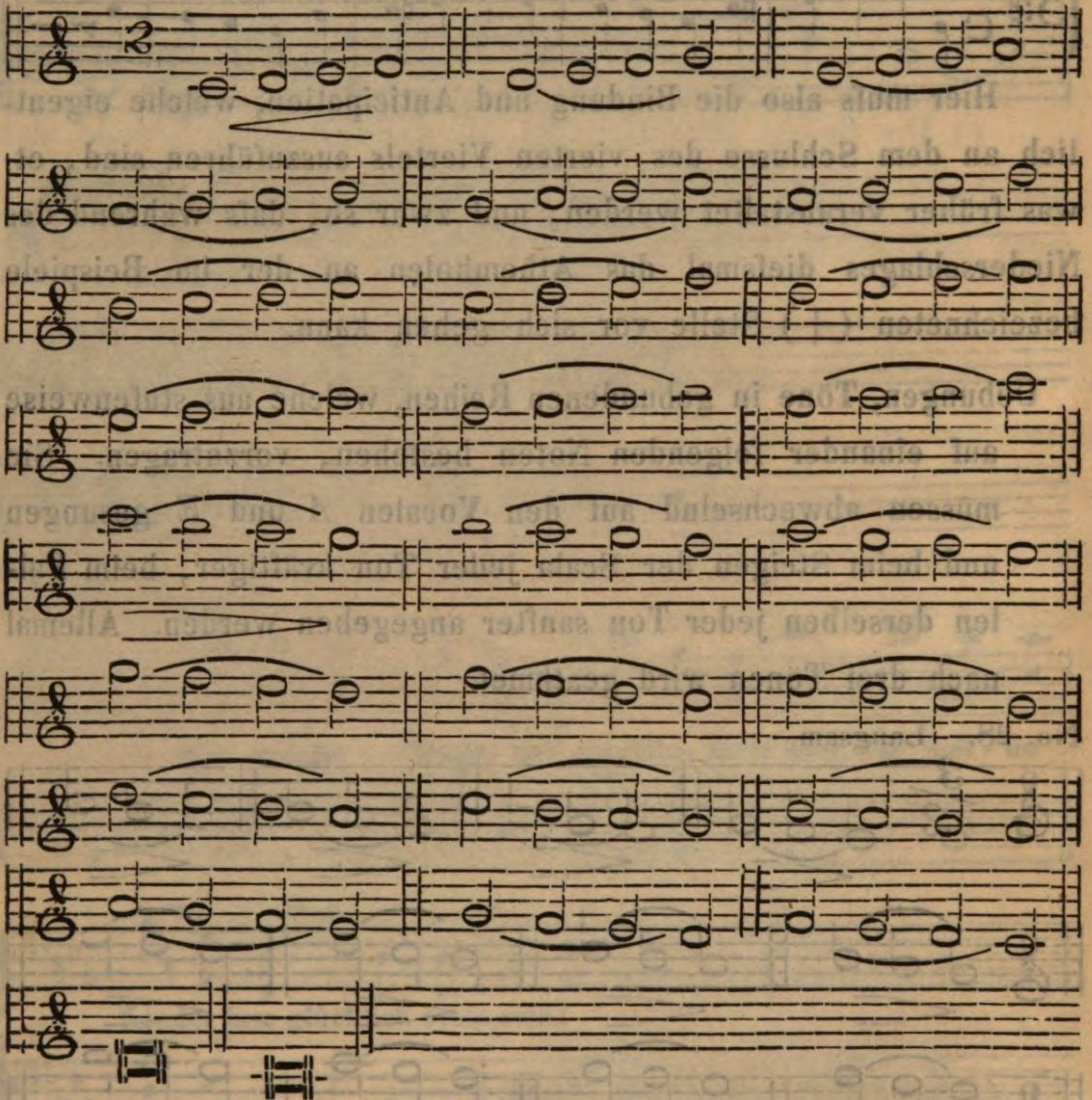
Uebungen, Töne in gebundenen Reihen, welche aus stufenweise auf einander folgenden Noten bestehen, vorzutragen. Sie müssen abwechselnd auf den Vocalen *A* und *E* gesungen und beim Steigen der Scala jeder Ton kräftiger, beim Fallen derselben jeder Ton sanfter angegeben werden. Allemal nach drei Tönen wird geathmet.

No. 28. *Langsam.*





No. 29. Langsam. Nach vier Tönen wird geathmet.

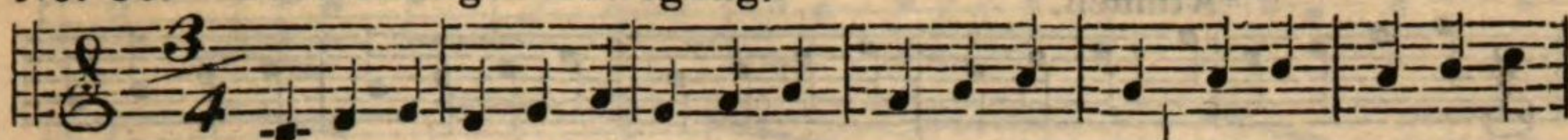


Wir lassen nun die Uebungen folgen, welche dazu dienen, der Stimme ihre natürliche Steifheit zu nehmen und den Grund zu Leichtigkeit und Beweglichkeit zu legen *).

*) Sie müssen abwechselnd mit den Vocalen *a* und *e* gesungen werden. Hier, wo der erste Grund zu künftiger Vortrefflichkeit, aber auch zu künftiger Untauglichkeit in der Coloratur gelegt werden kann,

No. 30. Beschleunigte Bewegung.

Athmen.

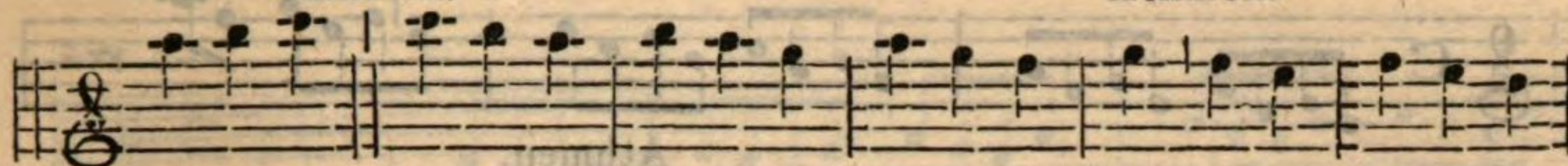


Athmen.



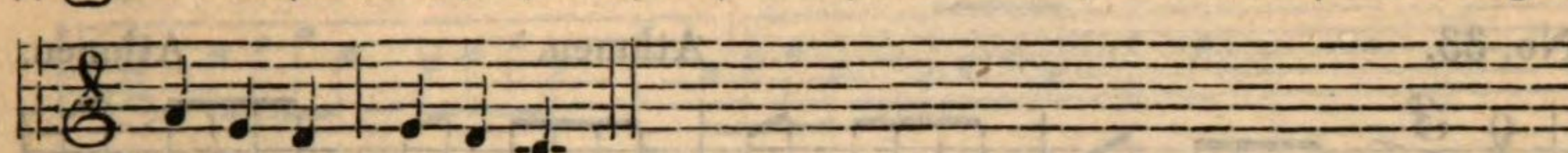
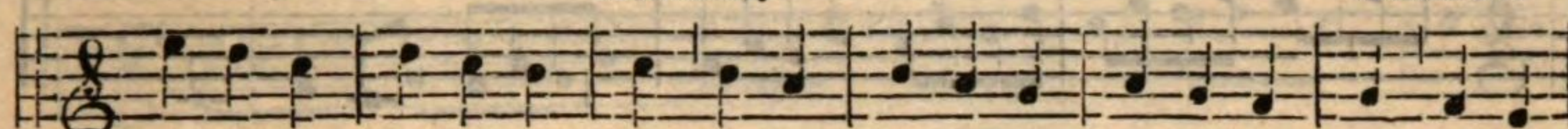
Athmen.

Athmen.



Athmen.

Athmen.

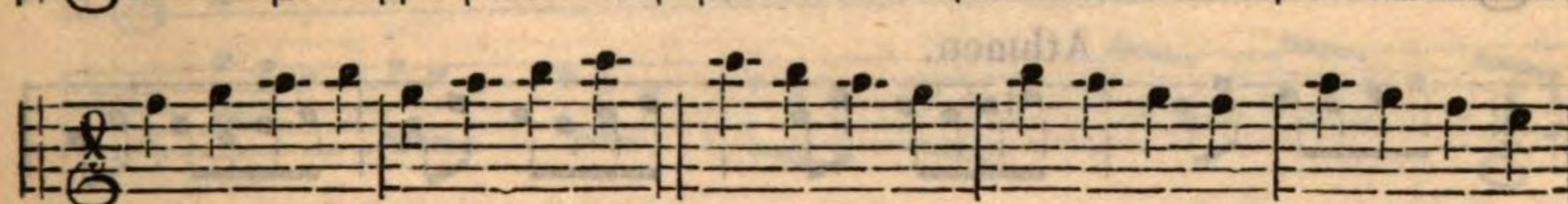


No. 31.

Athmen.



Athmen.



hier gilt es für den Gesanglehrer, Reinheit des Geschmacks, Sachkenntnis und Aufmerksamkeit zu zeigen und diese Uebungen mit der höchsten Genauigkeit vortragen zu lassen. Fehler, welche in dieser Periode des Bildungsganges einwurzeln, werden zur zweiten Natur und sind fast nie wieder auszurotten. — Um den Schüler frühzeitig an Präcision und Delicatesse im Vortrage zu gewöhnen, darf das einmal gewählte Taktmaafs nicht um das Mindeste überschritten und eine Note muß wie die andere klar und deutlich gegeben werden. Zu diesem Ende muß es anfangs durchaus nicht schnell sein, sondern nur mit zunehmender Fertigkeit darf es bewegter und bewegter werden. Diese Uebungen dürfen nicht mit Legato gesungen, sondern müssen gleichmäfsig gebunden und abgestoßen werden, wie es die Lehre vom Läufer gebietet; und auch hier muß die Kraft des Athems im Aufsteigen immer wachsen, im Absteigen sich mindern, jedoch nur in dem Grade, daß dadurch das Binden nicht vorherrschend wird. (S. das Kapitel vom Läufer.)

Ammen.



The 'Ammen' section is a single staff of music in treble clef. It begins with a G4 quarter note, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a treble clef. The first measure contains a quarter note on G4, followed by an eighth note on A4, and a quarter note on B4. The second measure contains an eighth note on A4, a quarter note on G4, and an eighth note on F#4. The third measure contains an eighth note on E4, a quarter note on D4, and an eighth note on C#4. The fourth measure contains an eighth note on B3, a quarter note on A3, and an eighth note on G3. The notation is written in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

The first system of the musical score is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef (C-clef on the first line) and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B-flat4, an eighth note A4, a quarter note G4, an eighth note F4, a quarter note E4, and a half note D4. The system concludes with a double bar line.

[illegible]

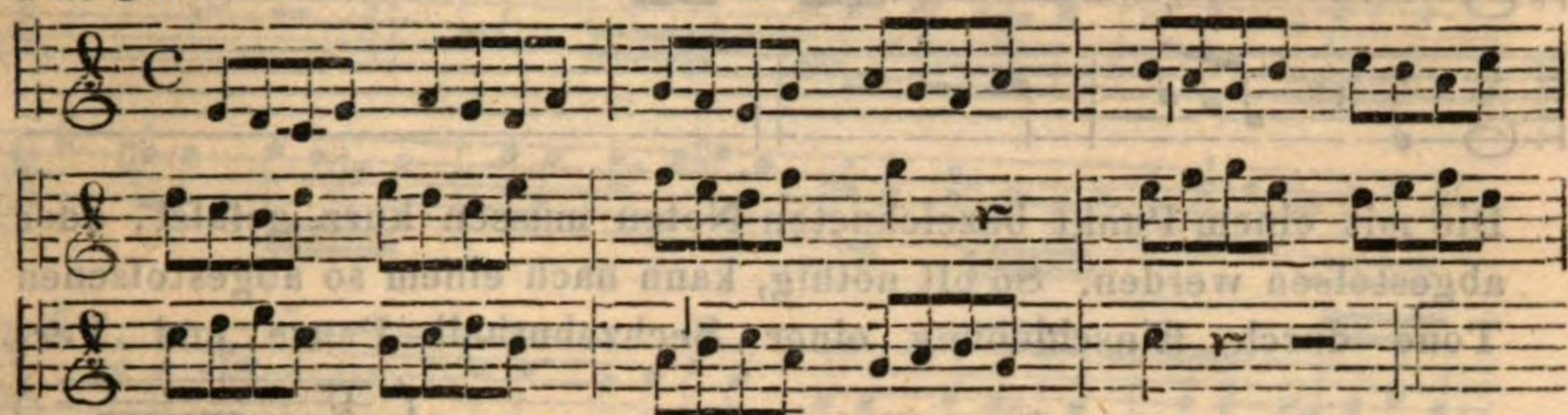
The first system of musical notation for 'The Bird Song' is written on a single staff with a treble clef. It consists of six measures. The first measure contains a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, and a quarter note on B4. The second measure contains a quarter note on C5, followed by a quarter note on B4, and a quarter note on A4. The third measure contains a quarter note on G4, followed by a quarter note on F4, and a quarter note on E4. The fourth measure contains a quarter note on D4, followed by a quarter note on C4, and a quarter note on B3. The fifth measure contains a quarter note on A3, followed by a quarter note on G3, and a quarter note on F3. The sixth measure contains a quarter note on E3, followed by a quarter note on D3, and a quarter note on C3. The notes are written in a simple, clear style with stems pointing downwards.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The lower staff is a bass clef, also with a key signature of one flat, and contains a bass line. The system is divided into two measures by a bar line.

The first system of the musical score consists of three measures. The first measure contains a half note G4 and a half note A4. The second measure contains a half note B4 and a half note C5. The third measure contains a half note D5 and a half note E5. The notes are written on a five-line staff with a treble clef.



No. 35.



No. 36.



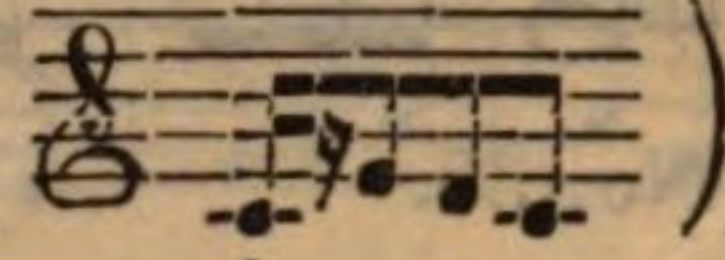
No. 37.



No. 38.

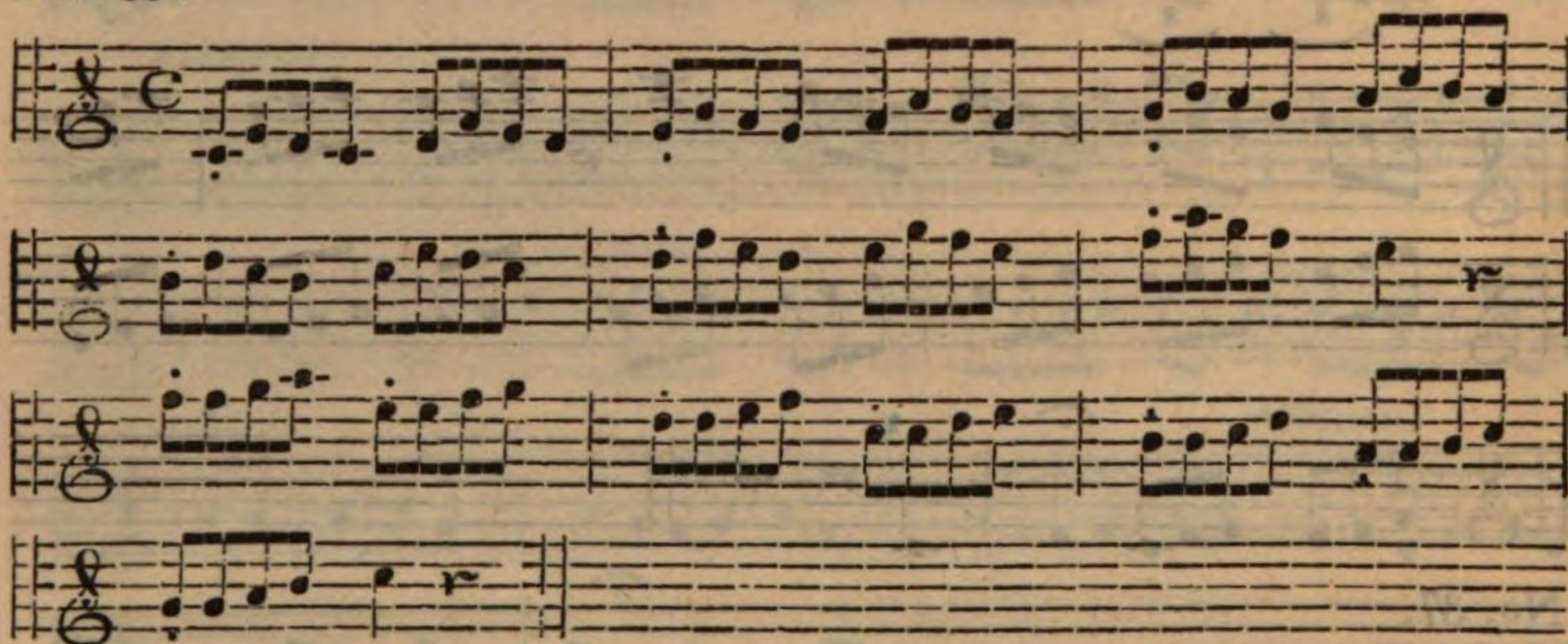


Die mit einem Punkt bezeichneten Noten müssen kurz gefasst, oder abgestoßen werden. So oft nöthig, kann nach einem so abgestoßenen Tone durch Einschiegung einer Sechzehnthheil - Pause und Ver-

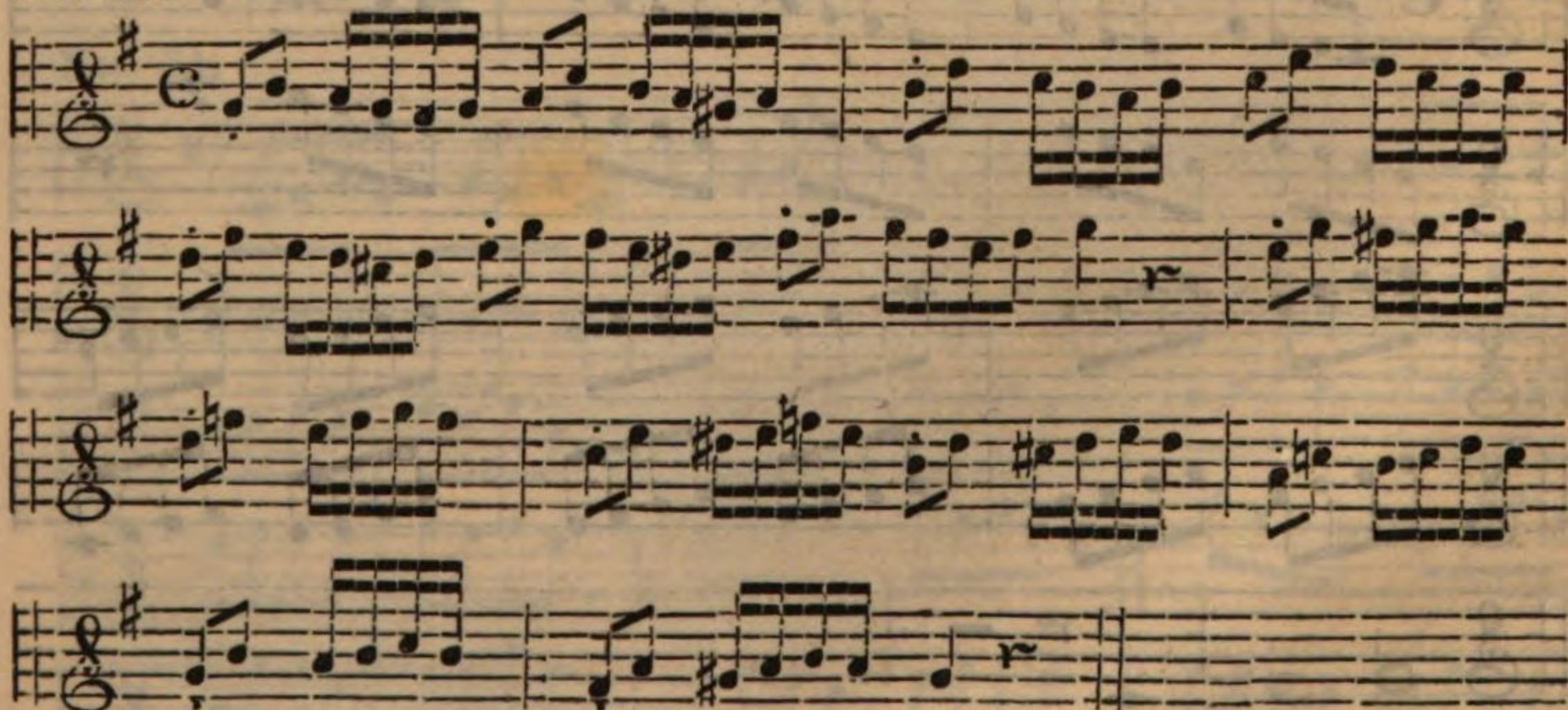
wandlung des ersten Achtels in ein Sechzehnthheil ()

geathmet werden.

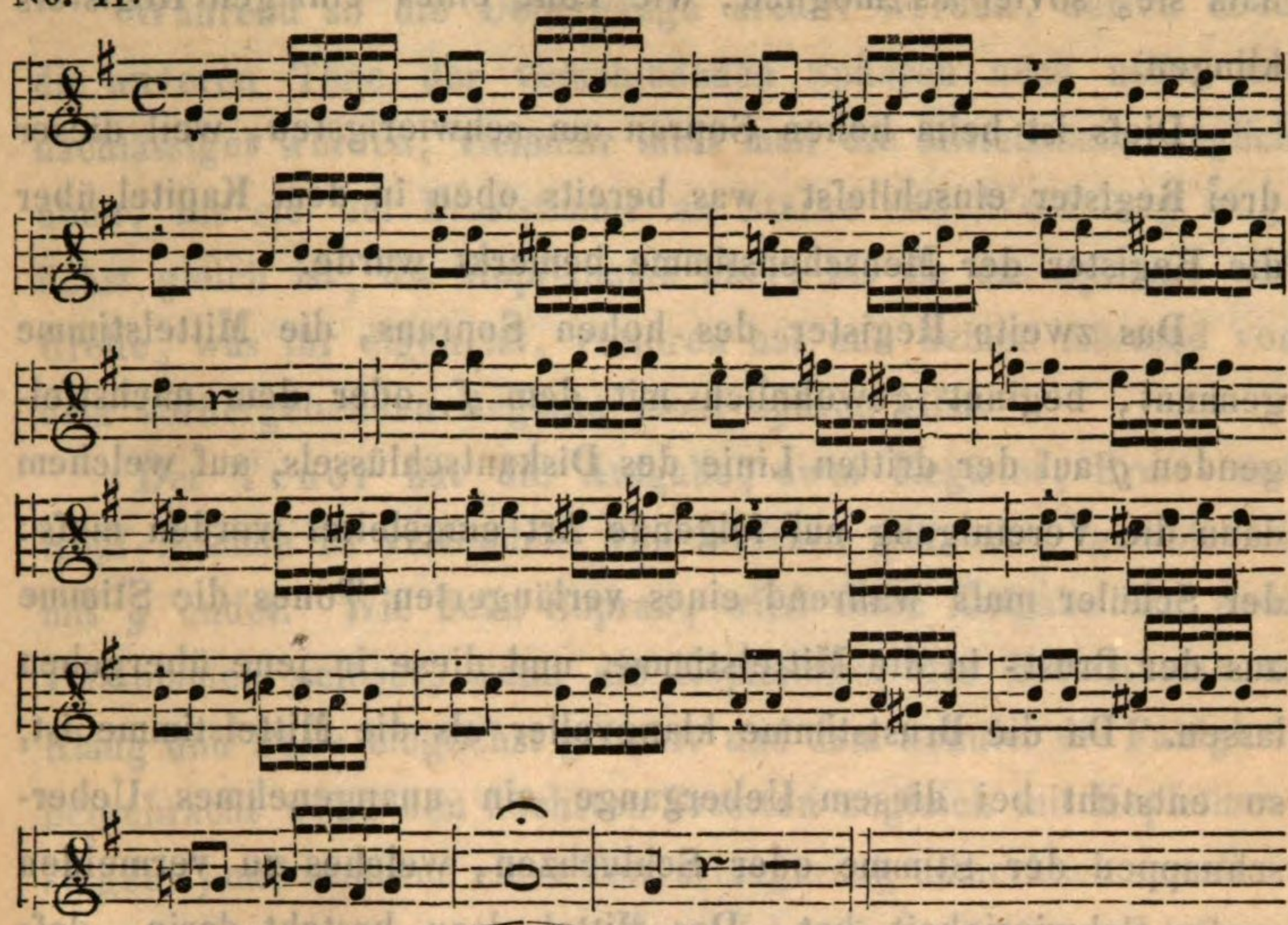
No. 39.



No. 40.



No. 41.



Siebentes Kapitel.

*Von der Verbindung der Stimm-Register unter einander *).*

Unter der Verbindung der Stimm-Register versteht man in der Gesangsprache die Kunst, die Töne verschiedener Ton-Sphären (S. 1. Th. 5 Kapitel), welche sich an Klang-Charakter und Gehalte unähnlich sind, unter einander so auszugleichen,

*) Es ist hier wohl der Ort, uns gegen einige enthusiastische, aber unwissende Gesanglehrer zu erklären, welche aus Mangel an Scharfsinn und Urtheil aus unserer Lehre über die Register der Menschenstimme ein wahres Monstrum von Registratur gebildet haben, so dafs wir nicht begreifen, wie wir durch unsere klaren und einfachen Worte zu solchem Wirrsal Veranlassung sollen gegeben haben. Die Eifrigsten jener Enthusiasten sind flugs so weit gegangen, die verkehrte und ganz widersinnige Behauptung aufzustellen, jede Stimme sei in Tetrachorde ge-

dafs sie, soviel als möglich, wie Töne eines einzigen Registers klingen.

Diefs ist beim hohen Sopran am schwierigsten, weil dieser drei Register einschließt, was bereits oben in dem Kapitel über die Register der Menschenstimme bemerkt wurde.

Das zweite Register des hohen Soprans, die Mittelstimme genannt, beginnt gewöhnlich mit dem f , oder dem nächstfolgenden g auf der dritten Linie des Diskantschlüssels, auf welchem dann die Vereinigung auf folgende Art eingeleitet werden muß: der Schüler muß während eines verlängerten Tones die Stimme aus der Brust- in die Mittelstimme, und diese in jene übergehen lassen. Da die Bruststimme klangvoller als die Mittelstimme ist, so entsteht bei diesem Uebergange ein unangenehmes Ueberschnappen der Stimme oder Schluchzen, welches zu vermeiden grofse Schwierigkeit hat. Das Mittel dazu besteht darin, dafs die Bruststimme soviel möglich gesänftiget, die Mittelstimme hingegen als die schwächere angetrieben und gekräftiget wird.

Ebenso verfährt man bei der Vereinigung der Mittelstimme mit der Kopfstimme, welche mit $\overline{a}$ anhebt, und es ist hier die Vereinigung auf $\overline{g}$ anzustellen. Da aber die Kopfstimme gellender als die Mittelstimme ist, so muß der entgegengesetzte Weg angewendet werden, welcher darin besteht, dafs die Mittelstimme gekräftiget, die Kopfstimme dagegen gemildert und gesänftiget wird.

theilt ja diese müßten, wenn man sie nicht hörte, auf diese und jene Weise herausgebildet und geklügelt werden. Wir erklären diefs für Mißverstand und bitten, dafs Alle, welche auf unser Wort hören, sich an das halten wollen, was in dem gegenwärtigen Buche von uns gelehrt wird, wo wir Alles sorglich vermieden haben, was irgend zu falschem Verständnisse verleiten könnte. Besonders warnen wir noch ausdrücklich vor dem groben Irrthum, als sei jede Stimme in Tetrachorde getheilt und als seien diese in dem Sinne Register, wie die Brust- und Kopfstimme. Wir verweisen deshalb auf das Kapitel über die Register der Menschenstimme im ersten Theile der gegenwärtigen Singschule.

Während so die Uebergänge studirt werden, dürfen doch die anderen Töne der verschiedenen Sphären auch nicht vernachlässigt werden, vielmehr muß man die Mittelstimme täglich üben, bis sie der Bruststimme an Stärke und Wohlklang möglichst gleich ist, die Kopfstimme aber, bis sie das Spitzige und Grelle, was ihr eigen ist, verloren hat und keinen Abstand von dem vorhergehenden Register mehr spüren läßt.

Der Tenor hat die Aufgabe, zwei Register, Brust- und Kopf-Stimme zu verbinden, von welchen das erste gewöhnlich mit $\overline{g}$ endet. Wie beim Sopran, wird diese Aufgabe nur dann vollkommen gelöst, wenn die Kopfstimme der Bruststimme an Klang und Fülle möglichst genährt und dem Schüler die Fähigkeit beigebracht wird, den höchsten Brustton zugleich mit Kopfstimme singen *) und während einer Tonverlängerung unmerklich aus einem Register in das andere hinüber und herüber gleiten zu können. Das Studium ist dasselbe, welches für die Verbindung des ersten und zweiten Sopran-Registers angeordnet wurde, und beginnt mit $\overline{g}$. Die nicht vollkommen gebildeten Tenöre müssen die Vereinigung auf $\overline{e}$ oder $\overline{f}$ betreiben.

Nirgends ist der Drang, die Mundstellung zu wechseln, lebhafter, als bei dem Vereinigungs-Studium; je mehr aber der Lehrer diesem Drange entgegen arbeitet, desto vollkommener löst er seine Aufgabe, denn wird die Mundstellung während des Ueberganges aus einem Register in das andere gewechselt, so kommt niemals eine Vereinigung zu Stande.

*) Heut zu Tage findet in der Allgemeinheit das Gegentheil statt, indem die Tenoristen nicht nur den letzten Brustton mit Falsett nicht singen können, sondern auch die eigentlichen Kopftöne nicht cultiviren, vielmehr die Bruststimme durch übermäßige Anstrengung noch über diese ausdehnen, so daß sie bei glücklicher Anlage noch $\overline{a}$ und $\overline{b}$ lediglich mit Bruststimme singen und in ihrer Verblendung darauf noch stolz sind. Von einer Vereinigung der beiden Ton-Sphären ist heute gar nicht mehr die Rede. —

Viele Stimmen haben von Natur so genannte kranke Töne (Siehe 1. Theil 5. Kapitel über die Register der Menschenstimme), welche sich durch ihre Ohnmacht auszeichnen; bei anderen Stimmen werden selbst während des edelsten und naturgemässesten Studiums manche Töne von Siechthum befallen. Diese dürfen, wie auch die Wechseltöne der Knabenstimmen, beim Singen nicht nur nicht angetrieben, sondern die ganze Stimme muß beim Singen in dem Mafse gesänftiget werden, daß die gesunden Töne nicht stärker klingen als die kranken. Wird nach dieser Regel verfahren, so nehmen die schwachen Töne an Kraft zu, bis sie den starken daran gleichen, so daß in kurzer Zeit die Stimme wie aus einem Gusse erscheint *). Werden hingegen die gesunden, kräftigen Töne ihrer vollen Stärke nach geübt, den kranken durch Sänftigung nicht genähert, sondern werden die siechen Töne den starken durch Antreiben an Klanggehalt zu nähern gesucht, so gewinnen die gesunden zwar bald grofse Stärke und Cultur, aber die schwachen wachsen nicht nach, verwelken vielmehr ganz und die in dieser Art ausgebildeten gesunden Töne verblühen beinahe mit eben solcher Schnelligkeit, mit welcher sie gereift waren, so daß eine in solcher Weise gebildete Stimme binnen wenigen Jahren zerstört ist.

Ein anderer, für den Bildungsgang der Menschenstimme wichtiger Fall ist der, wenn ein oder mehrere Töne in Kurzem eine außerordentliche Fülle und einen auffallenden Glanz bekommen. Diese Töne müssen den übrigen durch Sänftigung genähert werden, wobei sie ihr krankhaft üppiges Wachsthum verlieren und den naturgemäfsen Tönen wieder assimilirt werden. Wird aber auf die entgegengesetzte Weise verfahren, werden die natürlich kräftigen Töne durch Antreiben jenen wuchernden an Kraft und Fülle zu nähern gesucht, so erlangen diese letz-

*) Nach demselben Grundsatz sind auch die Tetrachorden - Töne der Knabenstimme zu behandeln.

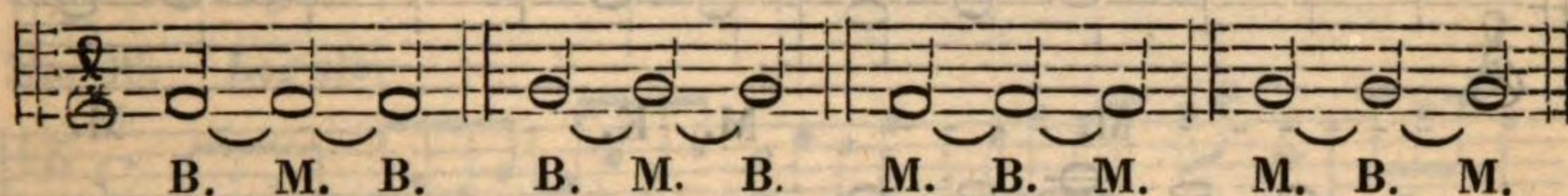
teren zwar alsbald eine außerordentliche Pracht, die ersteren hingegen gerathen in Verfall, wie Gewächse neben Schmarotzerpflanzen verkümmern.

Wir lassen nun die nöthigen Uebungen für die Verbindung der Stimm-Register folgen.

Uebungen, während eines verlängerten Tones aus einem Register in das andere überzugehen, und zunächst, die Brust- mit der Mittelstimme zu verbinden. B. bedeutet Bruststimme, M. Mittelstimme.

No. 42.

(Umgekehrt.)



Uebungen, die Mittelstimme mit der Kopfstimme zu vereinigen. K bedeutet Kopfstimme.

No. 43.

(Umgekehrt.)



Uebung, in auf einander folgenden Noten und Passagen aus einem in das andere Register überzugehen.

No. 44. *Legato.*

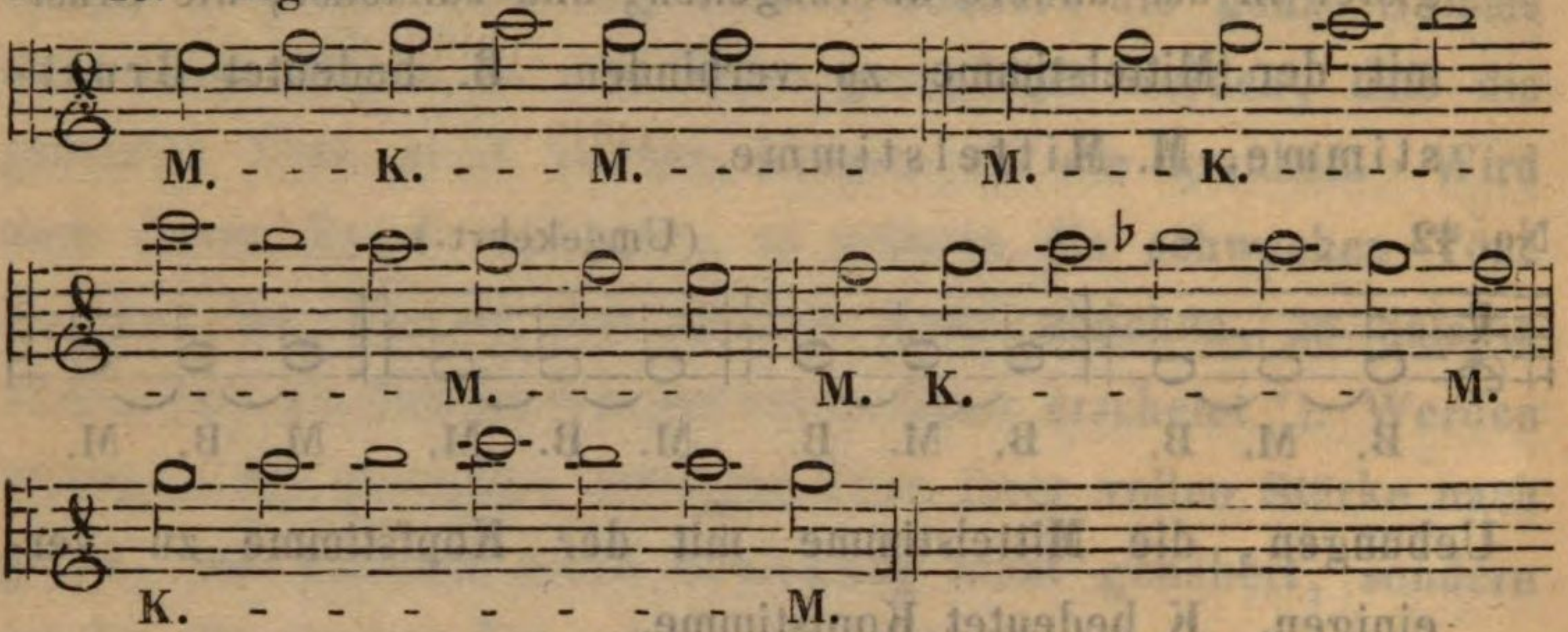


Uebungen, die Mittelstimme mit der Kopfstimme zu verbinden.
 No. 45. (Umgekehrt.)



Uebung, in auf einander folgenden Noten und Passagen aus einem in das andere Register überzugehen.

No. 46. *Legato.*



Uebungen für den Tenor, die Brust- mit der Kopfstimme zu verbinden.

No. 47. (Umgekehrt.)



No. 48. *Legato.*



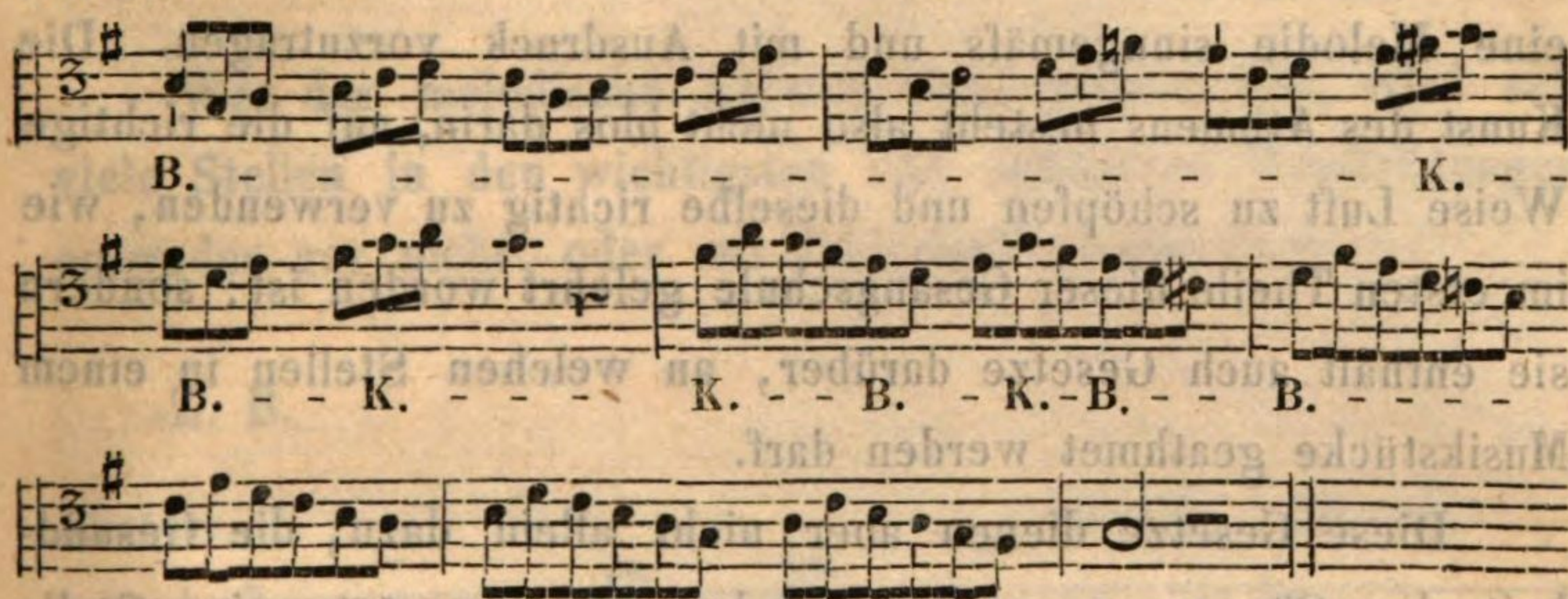


Die vorhergehenden Uebungen müssen abwechselnd mit *Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si.* und den Vocalen *A* und *E*, die folgenden nur mit *A* und *E* gesungen werden, anfangs langsam, dann bewegt.

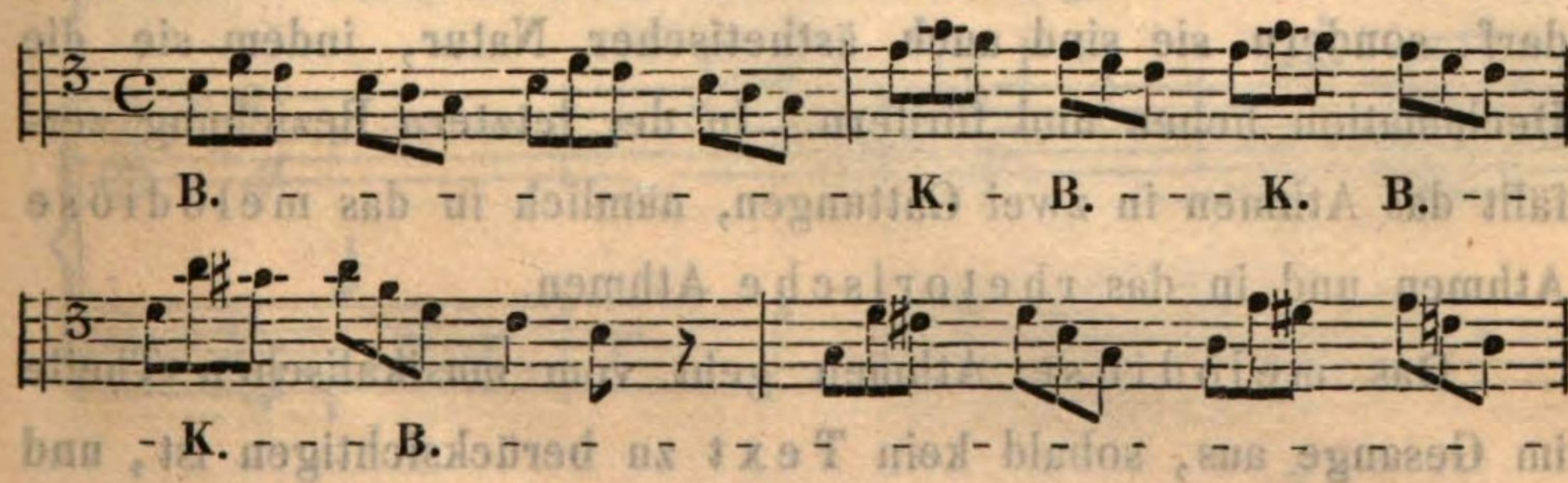
No. 49. *Legato.*

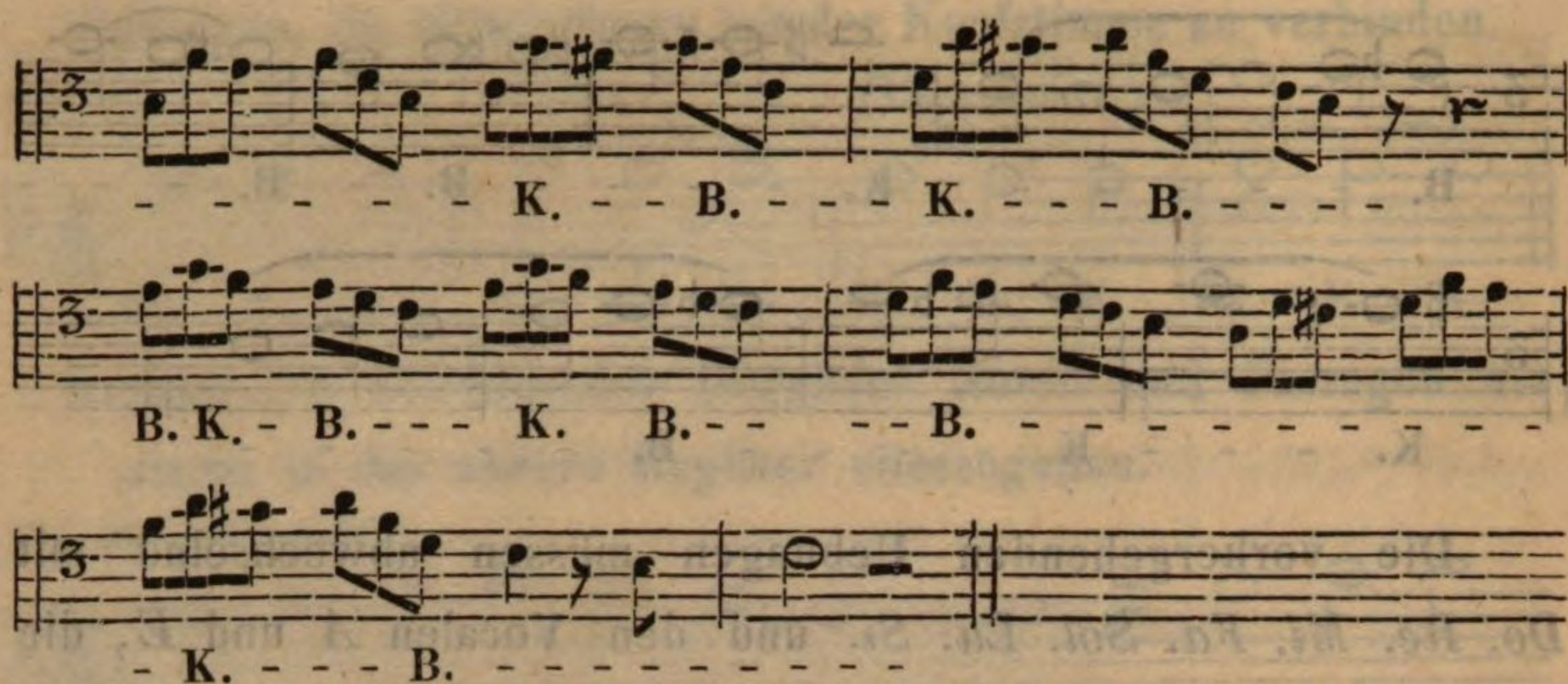


No. 50.



No. 51.





Achtes Kapitel.

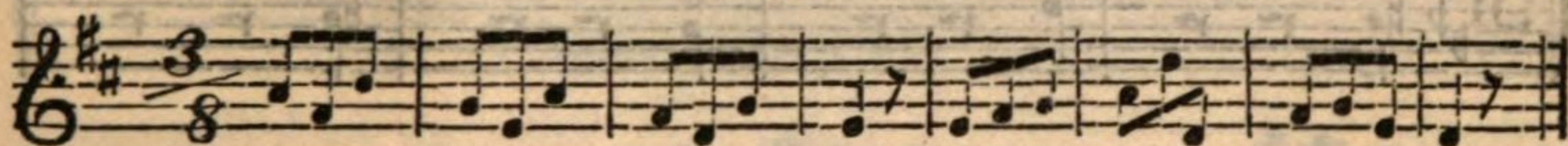
V o m A t h m e n.

Die Regeln über das Athmen gehören zu den wichtigsten in der Gesanglehre, denn ohne ihre Kenntniss vermag kein Mensch eine Melodie sinngemäfs und mit Ausdruck vorzutragen. Die Kunst des Athmens besteht also nicht blos darin, auf die richtige Weise Luft zu schöpfen und dieselbe richtig zu verwenden, wie im ersten Theile dieser Gesangschule gelehrt worden ist; sondern sie enthält auch Gesetze darüber, an welchen Stellen in einem Musikstücke geathmet werden darf.

Diese Gesetze dienen aber nicht allein dazu, die Gesundheit des Sängers zu sichern, indem sie ihn stets eine Stelle finden lassen, wo er, ohne sich übermäfsig anzustrengen, athmen darf, sondern sie sind auch ästhetischer Natur, indem sie die Declamation heben und fördern. In der letztern Beziehung zerfällt das Athmen in zwei Gattungen, nämlich in das melodiöse Athmen und in das rhetorische Athmen.

Das melodiöse Athmen geht vom musikalischen Theile im Gesange aus, sobald kein Text zu berücksichtigen ist, und

besteht darin, daß die Rhythmik in der Cantilene durch das Athmen nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern sogar gehoben werde, wesswegen man es auch rhythmisches Athmen nennen kann. Da es nur da stattfindet, wo kein rhetorisches oder sprachliches Element eintritt, oder dem musikalischen mindestens untergeordnet ist, so kann es nur in Solfeggien mit Solmisation oder Vocalisation, und in langen Passagen vorkommen, Hauptregel dafür ist, daß es so wenig als möglich im Taktstriche und in der Mitte des Taktes statfinde, weil dadurch ein steifer, maschinenmäßiger Rhythmus erzeugt wird. An folgenden wenigen Takten kann man praktisch versuchen, welcher Unterschied im Vortrage liegt, wenn man im Taktstriche, und wenn man nach dem zweiten Achtel athmet.



Wer das melodische Athmen nicht erlernt hat, wird sehr viele Stellen in den wichtigsten und schönsten Tondichtungen, entweder gar nicht, oder nur fehlerhaft singen können.

Z. B.

Risoluto.

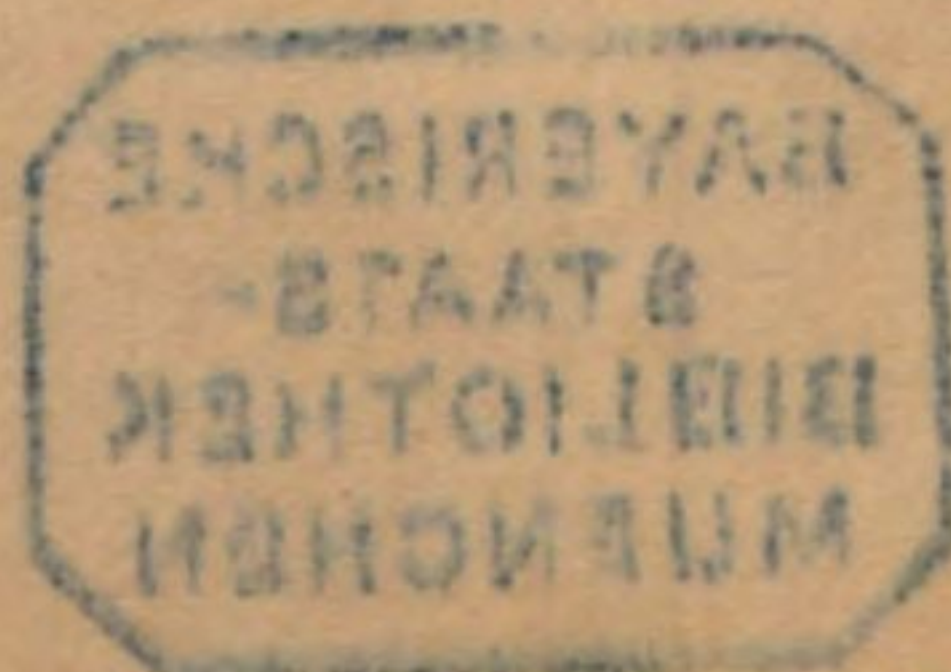
Händel. (Messias.)

Hier ist Gott, der sie ge - - recht macht,



hier ist Gott, der sie ge - - - recht —

macht.



Allegro.

Mozart. (Don Juan.)

Sen-ti - ra

pie - ta di

me!

Allegro.

Solfeggio nach Hasse.

A

men.

*Allegro.**Händel. (Messias.)*

Frohlo

cke.

*Allegro.**Mozart. (Recit: e Rondo: „Chio mi scordi di te.“)*

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The voice part begins with the lyrics "Pou soff - - rir un fi - do" and "cor". The piano accompaniment features a variety of textures, including arpeggiated figures, sustained chords, and melodic lines. The score is divided into systems, with the voice part on a single staff and the piano part on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the voice staff, and the piano part is written below the voice staff. The score is in a recitative and rondo style, as indicated by the title.

Um solche und ähnliche Stellen richtig zu singen, muß der Sänger an den geeigneten Stellen kleine Athempausen einschieben, durch welche ein kleiner Zeittheil von

der vorangehenden Note abgezogen und zum Athmen verwendet wird.

Sobald Textworte beim Gesange in Frage kommen, so tritt das musikalische Element in den Hintergrund, das sprachliche entscheidet dann über das Athmen, und wir nennen es in diesem Falle rhetorisches Athmen *). Die Regeln für dasselbe zerfallen in positive und negative, d. h. in solche, welche bestimmen, wo man athmen muß, und in solche, welche festsetzen, wo nicht geathmet werden darf.

Positive Regeln.

1) Auch beim rhetorischen Athmen gilt das Gesetz, so selten als möglich im Taktstriche zu athmen oder die Taktabschnitte durch Athmen in zwei gleiche Hälften zu theilen **).

*) Der schlagendste Beweis für diesen Grundsatz ist der Umstand, daß man beim Vortrage einer, in verschiedene Sprachen übersetzten Arie durchaus nicht in allen Sprachen an denselben Stellen athmen darf, was doch der Fall sein müßte, wenn das musikalische Element über das Athmen entschiede. Wenn ich zum Beispiel eine und dieselbe Arie mit deutschem und italienischem Text singen will, so muß ich im Deutschen an ganz anderen Stellen athmen, als im Italienischen, wenn die Declamation in beiden Sprachen gleich schön sein soll. Denn wo vielleicht im deutschen Texte musterhaft geathmet würde, könnte das Athmen im italienischen grundfalsch sein. Wollte ich in beiderlei Text dieselben Athempunkte einschalten, so würde dadurch die Declamation nicht nur beeinträchtigt, sondern oft ganz corrupt und sinnlos werden, ja es würde sich häufig treffen, daß man dabei gegen die einfachste Grundregel, nicht im Worte zu athmen, verstieße. Da nun beim guten Compositeur Rhythmik, Melodie und Sprache Eins sind, so wird man in guten Compositionen beim rhetorischen Athmen nur äußerst selten gegen die zwei für das melodische oder rhythmische Athmen aufgestellten Regeln zu verstossen brauchen, und es kann demnach das Athmen in den Solfeggien als Vorstudium für das in den Arien, mehrstimmigen Sätzen und Recitativen angesehen werden.

**) Denkbare Fälle, wo im Taktstriche oder in der Mitte des Taktes geathmet werden muß, sind z. B. folgende:

1) Wenn zwei Noten auf gleicher Klangstufe so neben einander

2) Man muß vor einer Reihe gebundener Noten von grösserer Geltung athmen, um die Stimme aushallen lassen zu können. In dem folgenden Beispiele wird nach „und“ vor „Wonne“ nach vollendetem Portament zu athmen sein, weil die Brust am Schlusse der Arie erschöpft und ein Viertel für sie von Wichtigkeit ist.

stehen, daß die erste einen Takt oder die erste Hälfte eines Taktes schließt, und die zweite den neuen Takt oder die zweite Hälfte eines Taktes anhebt, ohne daß über beiden ein Bogen gezogen ist, oder beiden ein einzelnes, oder zwei untrennbare Worte unterliegen.

2) Wenn in einem langsamen Tempo mehrere Noten auf einen Taktstrich oder unmittelbar auf die Mitte des Taktes folgen, ohne daß unmittelbar vorher oder während derselben Gelegenheit zum Athmen gegeben ist; oder

3) eine Fermate folgt, also das physische Bedürfnis vorwaltet und befriedigt werden muß, wenn nicht gegen declamatorische Gesetze verstossen werden soll.

4) Wenn ein und dasselbe Wort den einen Takt schließt und den neuen eröffnet, wodurch das Athmen geradezu nothwendig wird, wenn nicht eine bedeutungslose Wiederholung entstehen soll.

5) In der Mitte des Taktes und im Taktstriche muß geathmet werden, wenn ein Wort hier steht, nach welchem es dem declamatorischen Geschmacke zufolge geschehen muß, indem etwa das beziehende Fürwort, oder ein ganz neuer Gedanke, oder ein eingeschobener Satz u. s. w. die zweite Hälfte des Taktes oder den nächsten Takt beginnt.

6) Wenn das physische Bedürfnis des Athmens zunächst vorher und nachher nur mit Verletzung des declamatorischen Geschmackes befriedigt werden könnte, so ist die Störung der Rhythmik durch Athmen in der Mitte des Taktes oder im Taktstriche immer noch rhetorischer Gewinn und also erlaubt.

7) Wenn ein neuer musikalischer Gedanke die zweite Hälfte des Taktes oder den neuen Takt eröffnet, wo immer auch im Text ein neuer Ideengang anhebt.

Ist in manchen Fällen die Brust noch voll Luft, der gute Geschmack gebietet aber Trennung der Worte, so kann an die Stelle des Athmens Absetzen des Tones treten, was jenes ersetzt, sobald nicht gewisse Fälle eintreten, wo das Athmen eine plastische Wirkung hervorbringen soll und kann, und welche unter den über die sogenannte *Furberia del canto* zu gebenden Lehrbegriff fallen.

Für die eben angeführten sieben Fälle finden sich Notenbeispiele in unserer gesammten Praktik der klassischen Gesangkunst (Dresden und Leipzig Arnoldische Buchhandlung, 1839), S. 38—44.

Andante.

Haydn.

Ihm Lie-be, Glück und

Won - ne zu.

pp

Oder:

Allegro.

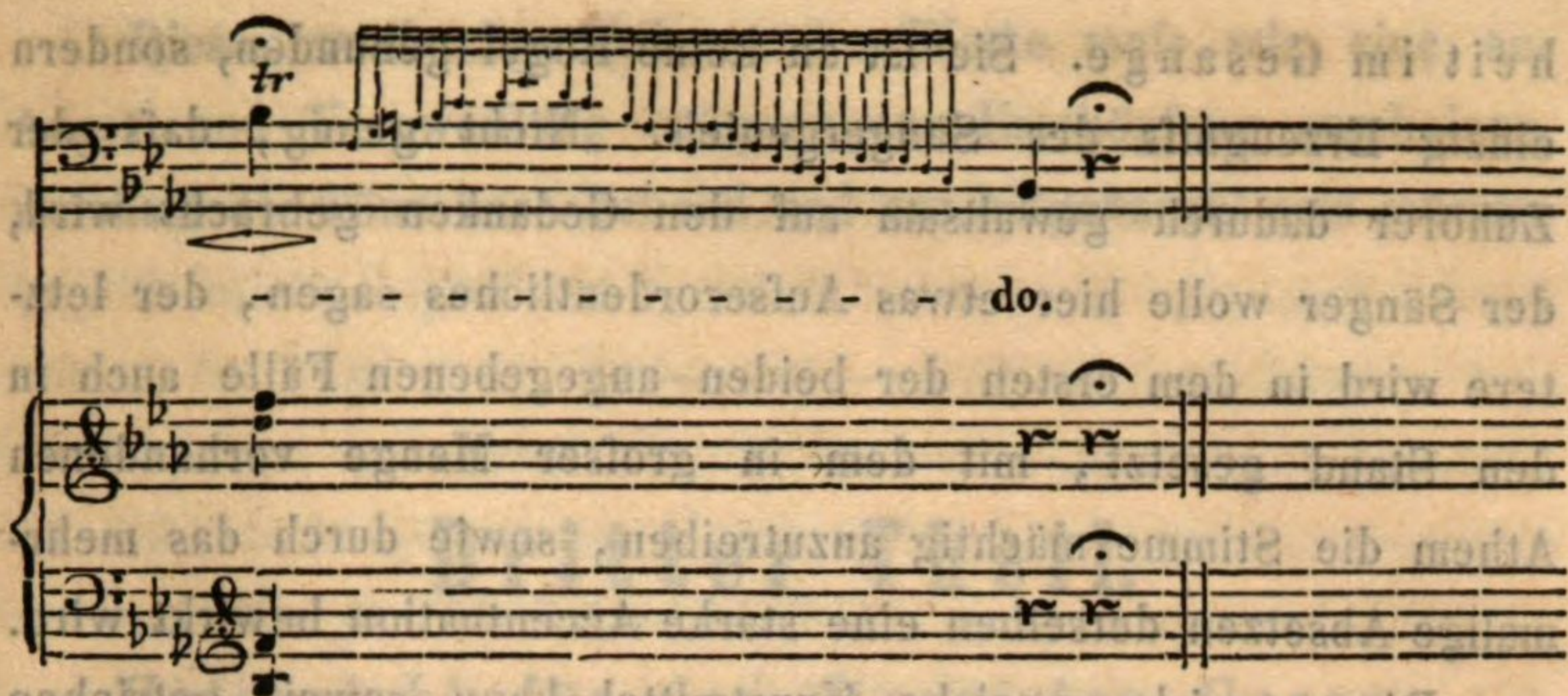
3) Man muß vor jeder Note größerer Geltung athmen, an welche sich ein Läufer anschließt. Z. B.

The musical score is written for voice and piano. It is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4.

The score consists of several systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in Italian. The piano accompaniment features various dynamics and articulations, including accents, slurs, and fingerings.

The lyrics are: U - na vo - - ce m' hà - - - col - pi - to dal - la ci - ma si no - - - al fon - - -

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. The piano part includes dynamics like *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The vocal part includes lyrics and breath marks.



Hier ist nach *al* zu athmen, was um so leichter ist, als das Orchester hier schweigt.

4) Man muß vor jeder Fermate und insbesondere vor jeder Cadenz *ad libitum* athmen, um in den Stand gesetzt zu sein, die Stimme aushallen zu lassen.

Negative Regeln.

1) Man darf nicht im Worte athmen.

2) Man darf nicht syntaktisch zusammen gehörende Worte durch Athemholen von einander trennen, man darf also nicht zwischen Hauptwort und Beiwort, zwischen Artikel und Substantiv, zwischen Hauptzeitwort und Hilfszeitwort, welche mit einander einen Begriff ausmachen, athmen.

3) Man darf nicht zwischen dem Vorschlag und der Hauptnote athmen, ausgenommen wenn man das Portament nach der Anticipation anbringen kann.

4) Ueber das Athmen nach der Anticipation im Portament s. 2. Th. 6. Cap. No. 10.

5) Man kann mit dem Athmen die größten Wirkungen, völlige Ueberraschungen hervorbringen, wenn man 1) mehrmals hintereinander, oder 2) an Stellen athmet, wo es von Niemand vermuthet wird. Die Kunst, solches mit Wahl und Erfolg zu thun, nennt man *Furberia nel canto* — Verschmitzt-

heit im Gesange. Sie ist an keine Regel gebunden, sondern einzig Erzeugniß des Sängergenies. Nicht genug, daß der Zuhörer dadurch gewaltsam auf den Gedanken gebracht wird, der Sänger wolle hier etwas Außerordentliches sagen, der letztere wird in dem ersten der beiden angegebenen Fälle auch in den Stand gesetzt, mit dem in großer Menge vorhandenen Athem die Stimme mächtig anzutreiben, sowie durch das mehrmalige Absetzen derselben eine starke Accentuation bewirkt wird.

Dieses wirkungsreiche Kunstmittel kann soweit getrieben werden, daß man, wenn die Brust allzusehr mit Athem angefüllt ist, sich nur den Schein giebt, als schöpfe man soeben denselben. Z. B.

Zur Lie - - be will ich dich nicht zwingen, doch geb' ich

dir die Freiheit nicht, zur Lie - - be will

ich dich nicht zwingen, doch, doch geb' ich dir die Freiheit nicht.

Die Striche zwischen den letzten Worten bezeichnen das aufsergewöhnliche Athmen.

Zufolge der unter No. 2. gegebenen Freiheit darf der Sänger sogar soweit gehen, mitten im Worte zu athmen, was bisweilen von der auferordentlichsten Wirkung sein kann. Z. B.

Per - dona, ah! perdo - na, ca - ro pa - dre!

Dieses zweimalige Athmen im Worte muß wie eine aus Angst und Verzweiflung entsprungene Erschöpfung erscheinen, weshalb die Töne leise bebend und nur hingehaucht sein müssen.

Dritter Theil.

Unterricht für den figurirten Gesang.

Erstes Kapitel.

V o m L ä u f e r.

Der Läufer ist eine der wirkungsreichsten Verzierungen *) des Gesangs und besteht darin, daß mehr oder weniger Noten, in fallender oder steigender Reihe, mit größerer oder geringerer Schnelligkeit und ohne ein anderes als ein Secunden-Intervall zu bilden, hintereinander gesungen werden.

Diese Töne, welche den Läufer ausmachen, müssen in der Kehle zugleich gebunden und abgestoßen werden, so daß sie einer wie der andere rund, klar, voll und deutlich sind, oder, Perlen vergleichbar, hervorrollen **).

*) Das Wort „Verzierung“ hat einen doppelten Begriff. Es giebt stehende Verzierungen, die nicht erst von dem Sänger erfunden zu werden brauchen, also auch nicht von seinem Geschmacke in der Ausführung abhängen; solche sind: Läufer, Triller, Mordent, Schleifer, Tirade, Schneller, Vorschlag, Nachschlag. Verzierung, im zweiten Sinne des Wortes, heißt aber auch jede Ausschmückung einer Melodie, die der Sänger nach seinem Ermessen anbringt. Diese zweite Art von Verzierungen nennt man im Deutschen, zum Unterschiede von jener, auch Manieren.

**) Es müssen eigentlich alle Noten einer musikalischen Figur, welche auf einem Vocale zu singen und nicht geradezu abzustößen

Der Läufer kann nur durch strenge Beobachtung folgender Regeln erlernt werden.

Die im zweiten Kapitel des zweiten Theiles gegebenen Vorschriften über die äußere Haltung des Körpers beim Singen sind nirgends von größerer Wichtigkeit als beim Studium des Läufers. Der Schüler darf mit keiner Bewegung irgend eines Gliedes oder des ganzen Körpers der Schwerfälligkeit der Stimme zu Hülfe kommen wollen, denn mechanische Fertigkeit kann nur dadurch gewonnen werden, daß man die zu ihrer Erlangung nöthigen Uebungen immer und immer wieder auf eine und dieselbe Weise treibt. Dadurch bildet man sich ein förmliches System für Stellung und die anzuwendende Quantität des Athems, die Stimmorgane werden einer guten Maschine ähnlich gemacht, in welcher alle einzelnen Theile nach wohlberechneten Gesetzen in einander greifen, und wie bei dieser nur erforderlich ist, daß sie in die richtige Lage und Bewegung gebracht werde, so hat der nach jener Regel gebildete Sänger nie zu fürchten, daß in seinem Organismus eine Stockung eintrete, er wird nie in Verlegenheit kommen, wie diese oder jene Schwierigkeit zu überwinden sei, also nie vom Zufalle abhängen, denn er weiß genau, wie er zu verfahren hat, eine untrügliche Erfahrung steht ihm zur Seite, die zuletzt sogar in ein physisches Gefühl im Stimmorganismus übergeht, demjenigen ähnlich, welches sich den äußeren Gliedern durch lange gleichmäßige Uebung in einem Geschäfte mittheilt *).

sind, wie z. B. beim *Staccato* und die punktirten, in einem gewissen Grade gebunden werden, wenn sie einen melodischen Reiz hervorbringen sollen. Wir sagen: in einem gewissen Grade, nämlich so, daß weder das Binden, noch das Abstossen vorherrscht, sondern jedes gleichmäßig vorhanden ist. Hingegen ist beim *Legato* das Abstossen, beim *Staccato* das Binden gänzlich ausgeschlossen.

*) Nicht genug, daß durch die Befolgung dieser Grundsätze die Kunstfertigkeit des Sängers eigentlich erst eine solche wird, so hat sie

Unter diese Grundsätze gehört auch der einer unveränderten Beibehaltung der einmal angenommenen Mundstellung während eines Läufers, dessen Vernachlässigung das bereits beschriebene Vocalisiren zur Folge hat. Vielmehr muß der Vocal, mit welchem man einen Läufer angefangen hat, deutlich derselbe bleiben. Beim Läufer darf ferner die Stimme nicht sehr verstärkt und der Athem nur in geringer Quantität in die Luftröhre gestossen werden, weil sonst die Töne wie stolpernd und meckernd klingen. Beim Läufer darf ferner der Ton nicht stark sein, weil ein starker und umfangreicher Ton immer schwerfällig, das erste Erforderniß des Läufers aber Leichtigkeit und Beweglichkeit ist *).

auch noch den großen Vorthail, daß sie ihm Muth und Selbstvertrauen gewährt, wodurch seine künstlerische Sicherheit, auf welche so Vieles ankommt, noch um ein Bedeutendes zunehmen wird. Bringen wir nun noch in Anschlag, daß er nur auf diesem Wege die Kräfte seiner Brust kennen lernen und ausbilden kann, was zum guten Vortrage unerläßlich ist, so bleibt nichts übrig, was zur unverbrüchlichsten Beobachtung des angegebenen Systems noch mehr aufzufordern vermöchte.

*) Man kann die Lehre von der Khehfertigkeit, Agilität der Stimme oder Coloratur im Allgemeinen in folgende praktische Sentenzen zusammen fassen:

1) Die Noten darin müssen zugleich gebunden und abgestossen werden, und zwar beides in gleichem Grade.

2) Die Mundstellung darf, so lange nicht ein Wechsel des Vocals eintritt, nicht verändert werden.

3) Während der Passagen muß der Körper regungslos bleiben.

4) Es darf nur wenig Athem in den Kehlkopf gestossen werden.

Wird das Gesetz unter 1. erfüllt, so erhält die Coloratur den perlenartigen Charakter, der sich in der Sprache nicht weiter versinnlichen läßt.

Durch die Beobachtung der zweiten Regel wird der Vocal in seiner ursprünglichen Reinheit erhalten, er wechselt das Colorit nicht, welches ihm der Sänger verlieh, als er ihn zu singen begann.

Das dritte Princip bedingt die Festigkeit jedes einzelnen Tones, und bei Sprüngen auch die Reinheit.

Der vierte Grundsatz erzeugt Leichtigkeit und Grazie. Jene besteht darin, daß der Ton nicht stark und umfangreich sei, eine in der Coloratur verwerfliche Eigenschaft des Tonstrahles. — Die Grazie ist

Im Aufwärtsgehen muß die Stimme gesänftigt, im Aufsteigen angetrieben werden, weil die Erfahrung lehrt, daß die Stimme im Aufsteigen träge ist. Um diesem Fehler bei Zeiten zu begegnen, ist folgendes Studium einzuschlagen: Man muß die Secunden in aufwärtssteigender Reihe so üben, daß man jeder derselben einen Nachdruck giebt; nur darf dieser nicht so stark sein, daß die Stimme in Gefahr kommen könnte, überzuschlagen.

Wird dieses Studium unterlassen oder vernachlässiget, so wird die Stimme des Schülers nie in dem Grade ausgebildet

der Charakter der Anmuth in ihrer Bewegung und also das Erzeugniß der Leichtigkeit.

Die Coloratur nun, welche den aufgestellten Grundsätzen in deren vollster Ausdehnung entspricht, heißt *Coloratura granita*. Deutsch könnte sie treffend mit perlige Coloratur übersetzt werden.

Wird gegen das unter 1. gegebene Gesetz in der Art verstossen, daß das Abstoßen der Töne das Binden überwiegt, so wird zwischen den einzelnen Tönen, namentlich im Aufwärtssteigen, ein *H* hörbar. Diese Art der Coloratur heißt *Coloratura alla cavalletta*, eigentlich Pferdegewieher, und kann im Deutschen genügend mit Mekern oder Kichern, oder Wiehern bezeichnet werden.

Herrscht hingegen in der Coloratur das Binden vor dem Abstoßen vor, so nennen sie die Italiener *Coloratura saponata*, eigentlich seifige Coloratur, was im Deutschen bezeichnend mit Gähnen oder Heulen wiedergegeben werden kann.

Wenn das unter 2. gegebene Kunstgesetz verletzt wird, so entsteht die sogenannte *Coloratura vocalisata*, vocalisirende Coloratur, Vocalisiren. Darin wird das Colorit des Vocals, welches er bei seinem Eintritt hatte, vielfach verändert, so wird z. B. das anfangs ganz helle *A* allmählich dunkler, geht dann in *O* und zuletzt in *U* über.

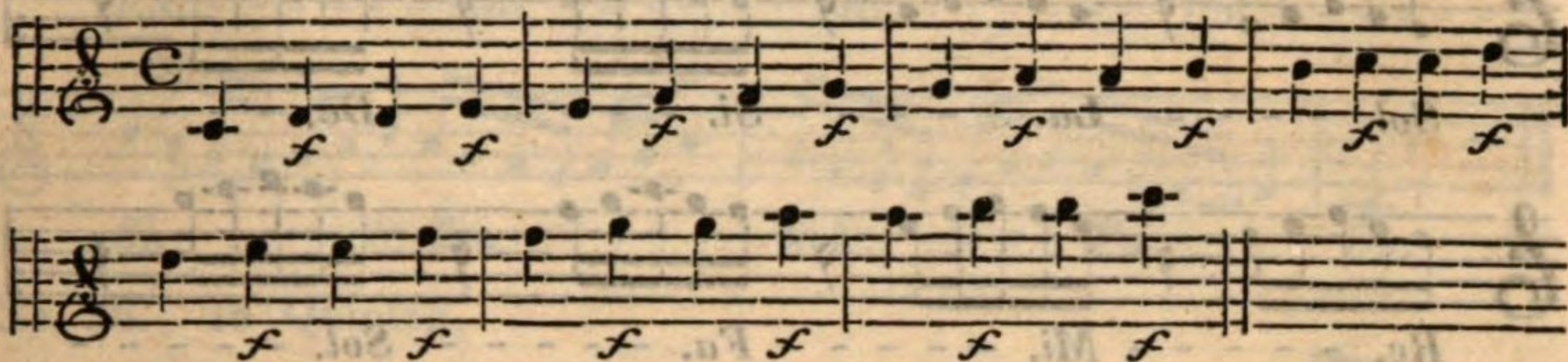
Wenn gegen das unter 3. gegebene Gesetz gehandelt wird, so wird den einzelnen Tönen einer Passage die Festigkeit geraubt, weil es unmöglich, bei bewegtem Körper den Tonanschlag zu bewahren. Fehlt aber den Tönen die Festigkeit, so werden die Coloraturen nie brilliant, sondern unklar und nebelig, die Sprünge zugleich unrein.

Da der vierte Grundsatz Leichtigkeit und Grazie der Tonfiguren bezweckt und bedingt, so muß seine Vernachlässigung natürlich Schwerfälligkeit und das Gegentheil der Grazie, Plumpheit in der Bewegung erzeugen.

werden, daß sie alle in den Läufern vorkommenden Schwierigkeiten überwindet, ja dieser Mangel würde um so fühlbarer sein, da die Bemerkung sich von selbst aufdrängen müsste, daß der Sänger die Passagen abwärts vollendeter ausführe als die aufwärts gehenden.

Nachfolgende Uebung wird mit den Vocalen *a*, *e* und *o* gesungen:

No. 52.



Nach zwei Noten wird mit dem Athem abgesetzt und solcher geschöpft, so oft es der Lernende bedarf, nur nicht zwischen der Prime und Secunde. Wenn er die höchste Note in dieser Uebung erreicht hat, kehrt er auf folgende Art wieder zurück. Dabei werden jedesmal die drei aufwärts steigenden Noten nach einander stark artikulirt, die Terz nach unten aber minder stark angeschlagen.

No. 53.



Um den Läufer gründlich zu erlernen, muß ihn der Schüler nach und nach in allen Intervallen üben, erst langsam, und nur

mit wachsender Fertigkeit schneller. Zuerst sind diese Uebungen mit den Solmisations-Sylben *Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si.*, dann aber auch auf den Vocalen *A* und *E* zu singen.

No. 54. In Terzen.

Do. - - - - - Re. - - - - - Mi. - - - - - Fa. - - - - -

Sol. - - - - - La. - - - - - Si. - - - - - Do. - - - - -

Re. - - - - - Mi. - - - - - Fa. - - - - - Sol. - - - - -

Do. - - - - - Do. - - - - - Si. - - - - - La. - - - - - Sol. - - - - -

Fa. - - - - - Mi. - - - - - Re. - - - - - Do. - - - - -

Si. - - - - - La. - - - - - Sol. - - - - - Fa. - - - - -

Mi. - - - - - Re. Do.

No. 55.

Do. - - - - - Re. - - - - - Mi. - - - - - Fa. - - - - -

Sol. - - - - - La. - - - - - Si. - - - - - Do. - - - - -

Re. --- Mi. --- Fa. --- Sol. ---
 La. --- Si. --- La. --- Sol. ---
 Fa. --- Mi. --- Re. --- Do. ---
 Si. --- La. --- Sol. --- Fa. --- Do.

No. 56. In Quinten.

No. 57. In Sexten.



No. 58. In Septimen.





No. 59. In Octaven.

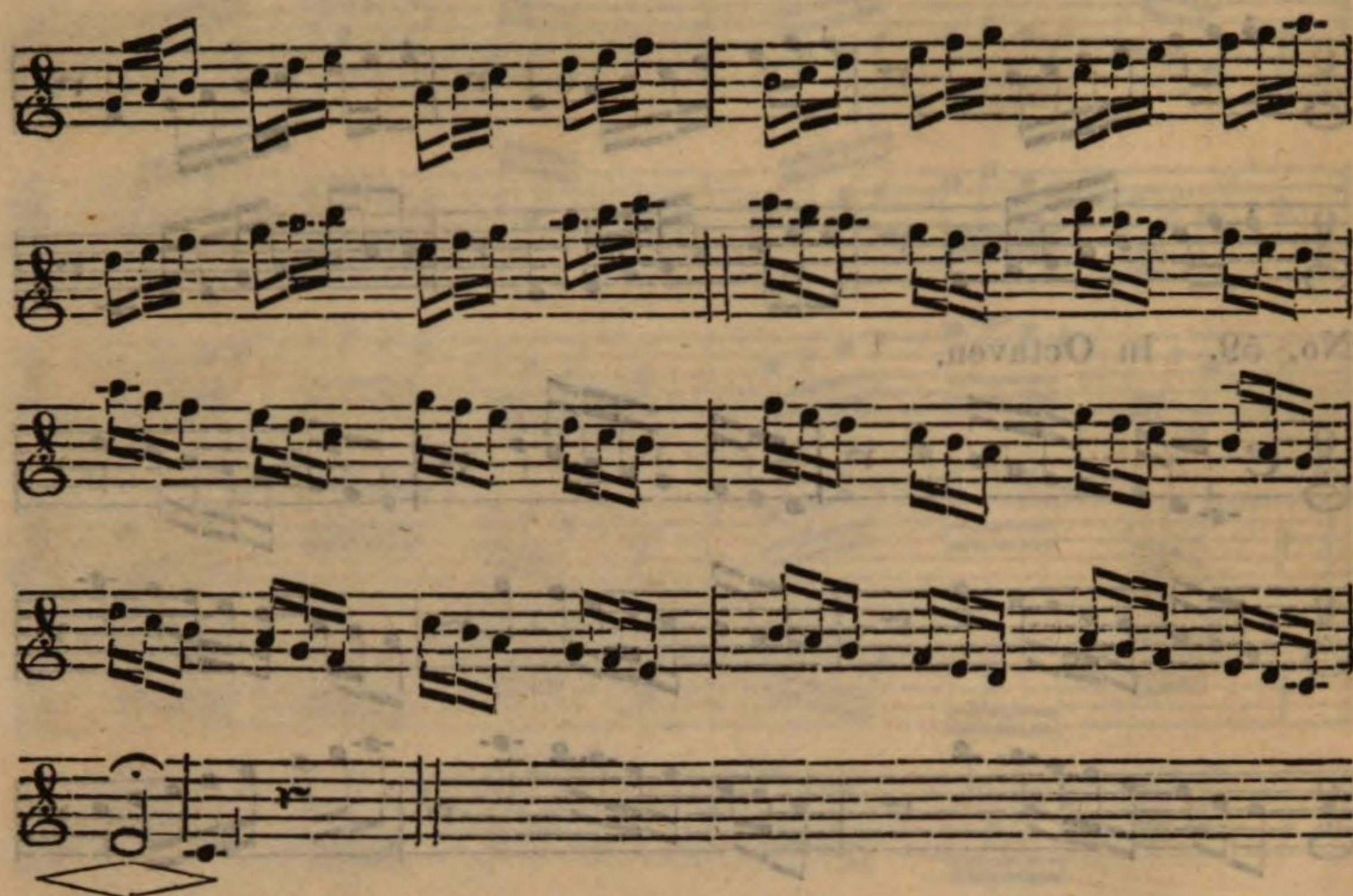


No. 60.



No. 61.





No. 62.





No. 63.



No. 64.



No. 65.



No. 66.



No. 67.





Die folgenden Uebungen in Läufern müssen nur mit den Vocalen
A und E gesungen werden.

No. 68.



No. 69.



No. 70.

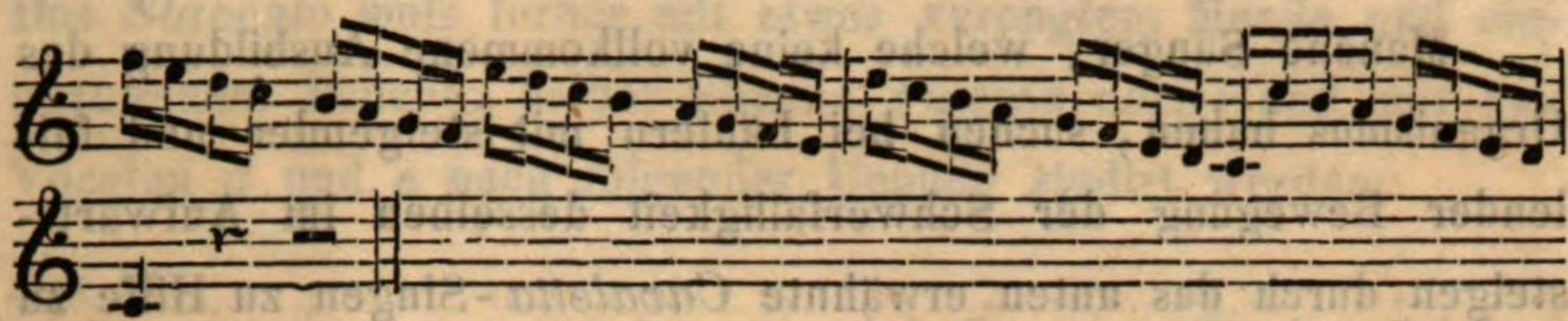


No. 71.



No. 72.





No. 73.



No. 74.



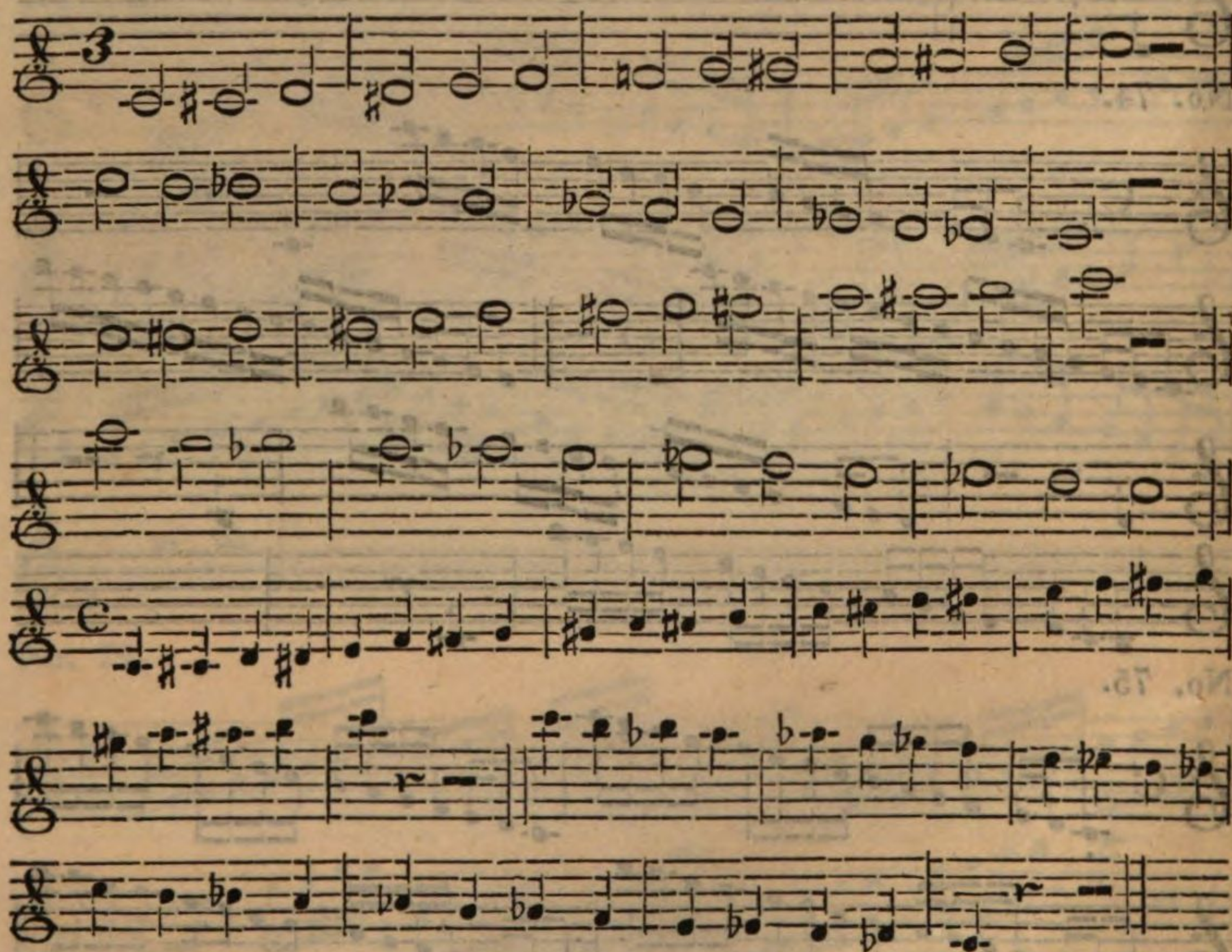
No. 75.



Manche Sänger, welche keine vollkommene Ausbildung des Organismus haben, suchen bei Läufern mit steigender und fallender Bewegung der Schwerfälligkeit desselben im Aufwärtssteigen durch das unten erwähnte *Cavaletta*-Singen zu Hilfe zu kommen, und ein guter Lehrer, welcher nicht dergleichen Sänger bilden will, muß bei den Läufer-Studien darauf achten, daß die Schüler kein *H* hineinbringen, wodurch die Coloratur den Charakter eines schlecht ausgeführten *Staccato* erhält.

Sobald die gegebenen Läufer-Studien fehlerfrei von den Schülern gesungen werden, müssen auch die chromatischen Scalen fleißig geübt werden, wobei jedoch von der langsamen zur schnelleren Bewegung nur mit größter Behutsamkeit vorzuschreiten ist.

No. 76.



Das *Staccato* gehört nur für die höchsten Sopran-Stimmen und besteht darin, daß jeder Ton mit einem besonderen Athemstosse gegeben wird, der aber äußerst gemäßigst sein muß.

Das *Staccato* muß ferner mit etwas verengtem Munde und eingezogenem Bauche, halber Stimme (*mezza voce*) und mit den Vocalen *a* und *e* nach folgender Uebung studirt werden.

No. 77.



Ein besonderes Studium erfordern auch die Sprünge über mehrere Intervalle hinter einander, welche hier am füglichsten Erwähnung finden.

Wie bei allen Gesangübungen, so müssen auch hierbei die Regeln über die äußere Haltung, und zwar ganz besonders, beobachtet werden. Man kann Sprünge nur dann richtig ausführen lernen, wenn man vom Leichten zum Schweren allmählig übergeht, und dem zufolge darf eine beschleunigte Bewegung des Taktes nur dann genommen werden, wenn der Schüler in langsamem Tempo jeden Ton mit größter Sicherheit trifft *).

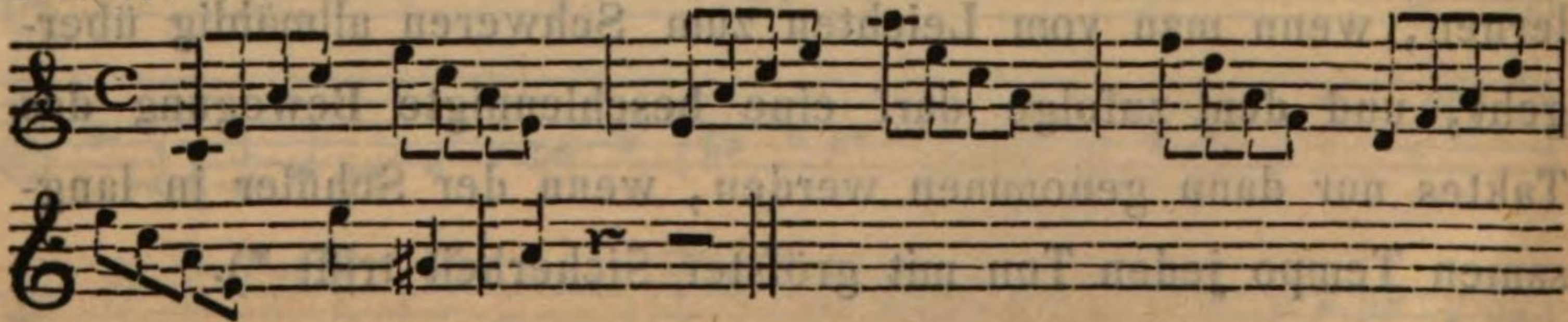
*) Es hat mit jeder Kehlfertigkeit des Sängers ungetähr dieselbe Bewandtniß, wie mit der Fingerfertigkeit eines guten Pianisten. Dieser übt auch die verschiedenen Schwierigkeiten in unveränderter Haltung, mit systematischem Fingersatz und langsamem Zeitmaafs, bis ihm Alles, so zu sagen, zur zweiten Natur geworden und er vor jedem Fehlgriff sicher ist.

No. 78.

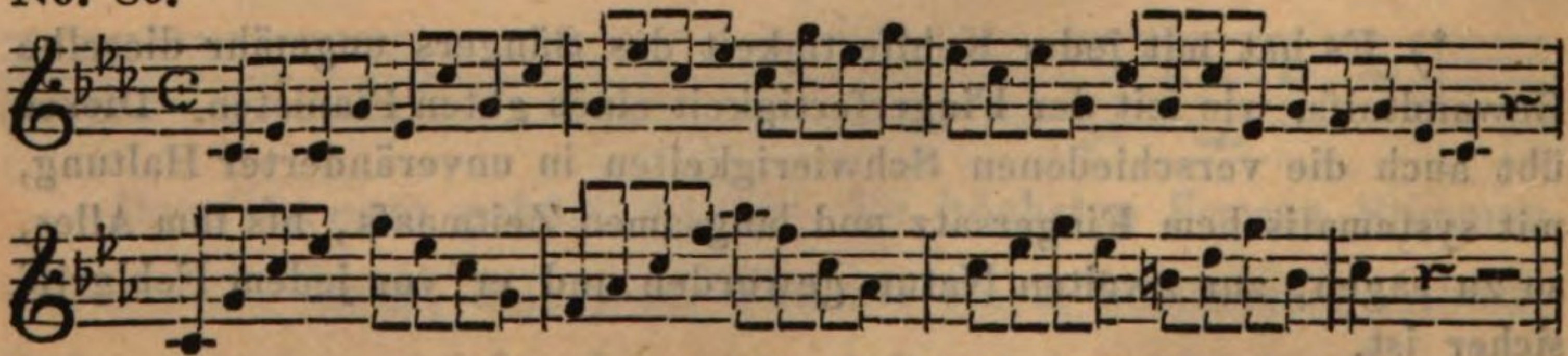


Besondere und große Schwierigkeiten hat das Springen über die Intervalle der Molltonarten. Zu Erlernung desselben dienen folgende Beispiele.

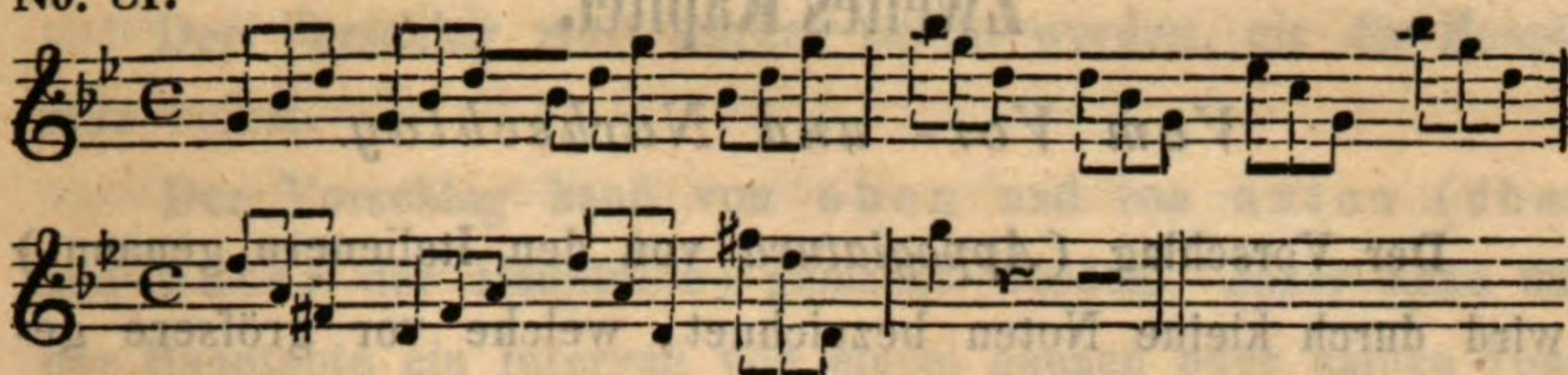
No. 79.



No. 80.



No. 81.



Sobald der Schüler die vorhergehenden Beispiele gut zu singen im Stande ist, kann zur Uebung des Folgenden geschritten werden. Das gründliche Studium dieser wenigen Uebungstücke wird ihn befähigen, allen Anforderungen, welche in dieser Beziehung an die Menschenstimme gemacht werden dürfen, zu genügen und alle im Gesange vorkommenden Schwierigkeiten der Art mit Leichtigkeit zu überwinden.

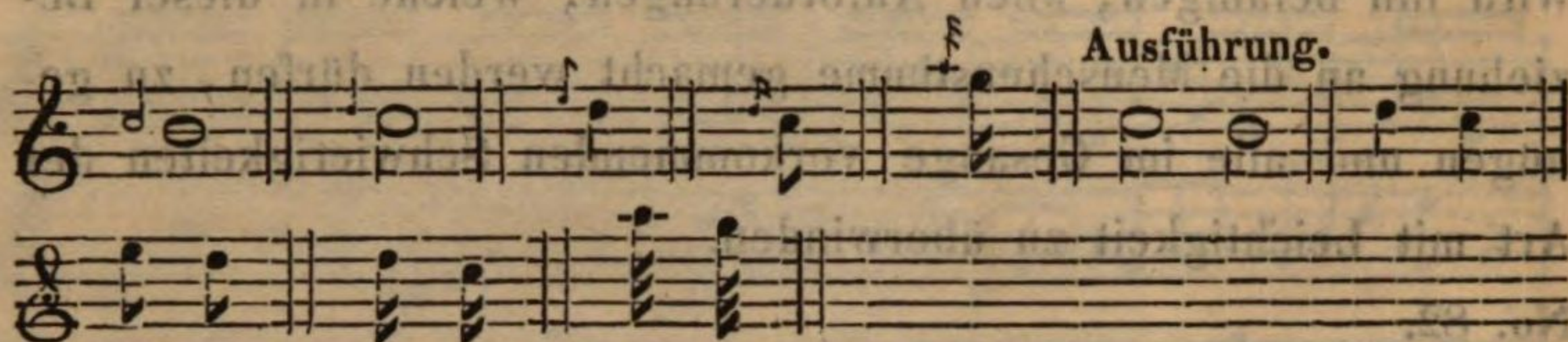
No. 82.



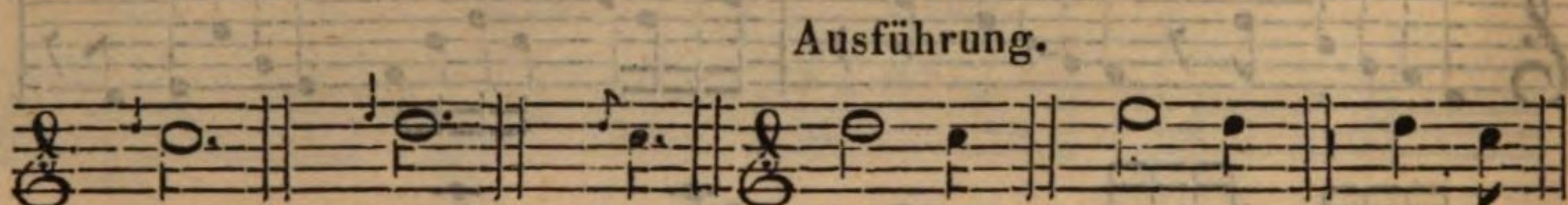
Zweites Kapitel.

Vom Vor- und Nachschlag.

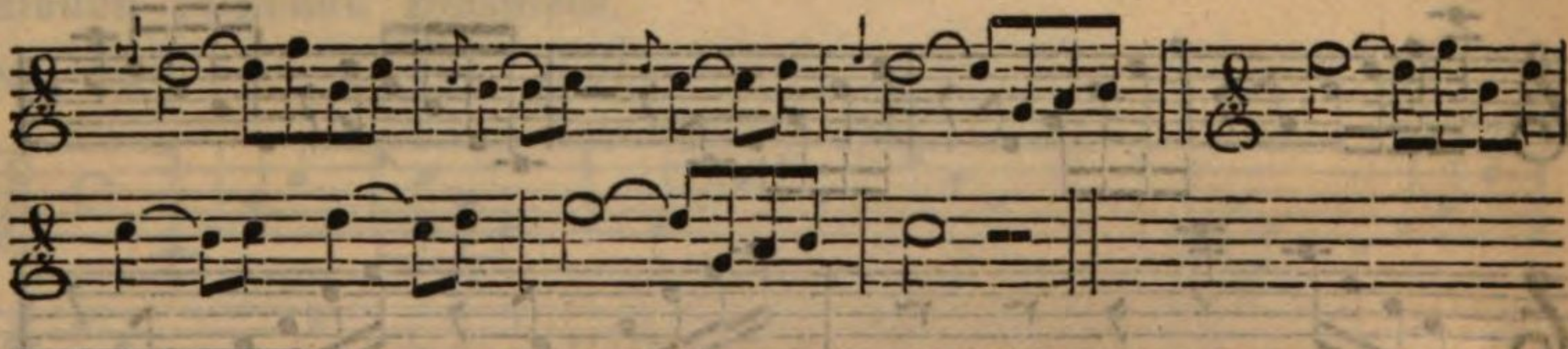
Der Vorschlag (*Appogiatura* von den Italienern genannt) wird durch kleine Noten bezeichnet, welche vor grössere gesetzt werden. Er hat keinen bestimmten Zeitwerth, sondern seine Geltung hängt lediglich von der Geltung der Hauptnote ab. Ist diese eine geradtheilige, so bekommt er die Hälfte ihres Werthes *).



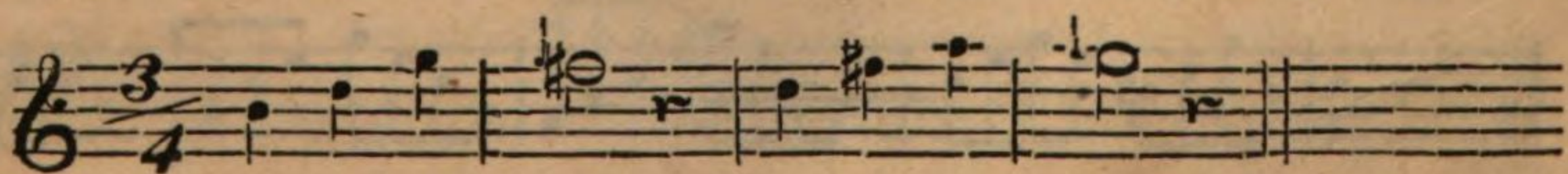
Bei punktirten Noten erhält der Vorschlag ausser der Hälfte des Zeitwerthes der Hauptnote auch noch die volle Dauer des Punktes, also die doppelte Geltung der Hauptnote. Z. B.



Ist die Hauptnote mit einer von geringerer Geltung als sie selbst verbunden, so bekommt der Vorschlag ihren vollen Werth.



*) Hier macht eine strenge und klassische Gesangschule noch einen feinen Unterschied zwischen vorbereitetem und unvorbereitetem Vorschlage. Vorbereitet ist er, wenn ihm eine grosse Note, d. h. eine solche, welche zu keiner Verzierung gehört, auf derselben Stufe vorangeht. In diesem Falle ist seine Geltung streng gemessen. Z. B.



Der Vorschlag muß stärker betont werden, als die Hauptnote selbst.

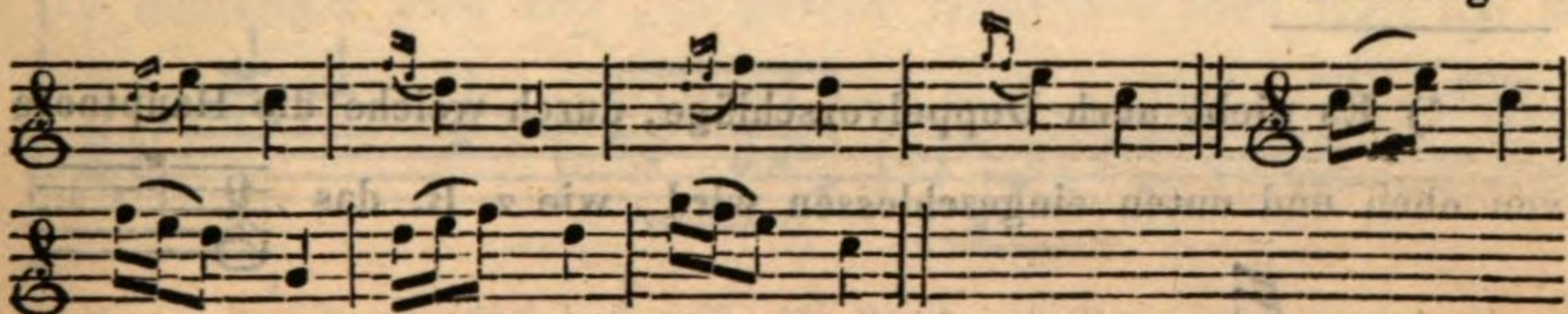
Der Vorschlag kann von oben und von unten (über und unter der Hauptnote) gemacht werden. Jener kann mit der Hauptnote ein Intervall von einem ganzen oder halben Tone bilden, dieser muß hingegen stets ein Intervall von einem halben Tone betragen. Der Vorschlag von oben muß auch noch etwas kräftiger artikuliert werden, als der von unten *).

Es giebt noch einen Vorschlag, der in Gestalt eines durchstrichenen Achtels oder Sechszehnthels dargestellt wird. Dieser wird jederzeit kurz ausgesprochen. Z. B. **).



Oft kommen auch zwei kleine Noten vor, welche Doppelvorschläge genannt werden und eigentlich daraus entstehen, daß vor den Vorschlag noch ein Vorschlag gesetzt wird. Man giebt ihnen ihren vorgeschriebenen Zeitwerth, welcher von der Note, vor der sie stehen, abgezogen wird. Z. B.

Ausführung.



Hier gleitet also die Stimme über die kleinen Noten, beide gleich stark artikulirend, hinweg und haftet nur auf der Hauptnote. Am vollendetsten würde also folgende Ausführung obigen Beispiels sein:

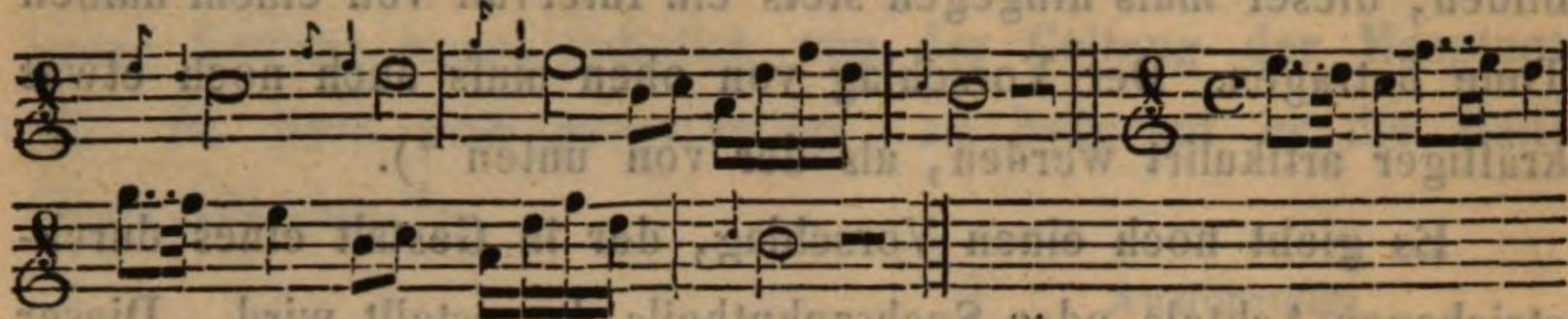


*) Zu kurzes und zu langes Verweilen auf dem Vorschlage zerstören die Wirkung, bei gleicher Kraft verliert der Vorschlag an Ausdruck neben der Hauptnote.

**) Die Componisten setzen auch manchmal solche kleine Nötchen, um anzuzeigen, daß sie an dieser Stelle Portament wünschen.

Das Gegentheil von dieser Ausführung findet statt, wenn vor den Vorschlag wirklich noch ein kleines Nötchen gesetzt ist. In diesem Falle ruhet die Stimme auf dem ersten Vorschlage und gleitet über den zweiten zur Hauptnote flüchtig hinüber.

Z. B. Ausführung.



Doch wird von den Componisten diese Art des Doppelvorschlages selten so bezeichnet, wie wir es in obigem Beispiele gethan, sondern nur das einfache Vorschlagsnötchen gesetzt, und der Geschmack des Sängers muß dann entscheiden, wo diese Verzierung mit gutem Erfolge anzuwenden ist. Am angenehmsten klingen solche Stellen, wenn die Stimme auf dem ersten Vorschlage ruhet, diesen durch ein leichtes, kaum bemerkbares Absetzen des Athems von dem zweiten trennt, das erste Nötchen

*) Es giebt auch Doppelvorschläge, durch welche die Hauptnote von oben und unten eingeschlossen wird, wie z. B. das

durch in folgendem einzigen Gesange *Händels* im *Messias*.

Risoluto.

Wer führt Klage wider Gottes

nochmals mit Leichtigkeit anschlägt und dann zur Hauptnote hinüber gleitet. Obiges Beispiel würde demnach folgendermaßen in Noten auszudrücken sein:*)



Eine Abart des Vorschlages ist der Nachschlag, welcher wie schon sein Name andeutet, nach einer Note steht, von welcher auch sein Zeitwerth abgezogen wird, keinesweges von der darauf folgenden. Er kann nach oben und nach unten gemacht werden. Z. B.

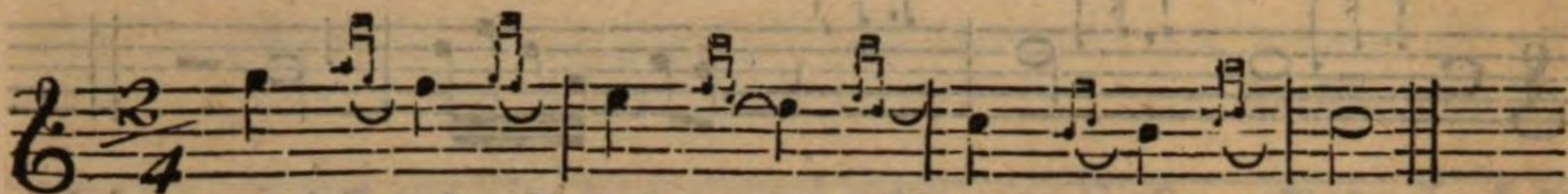
Ausführung.



Aus - - - er - wähl - - - - - ten

wi - der Got - tes Aus - - er - wähl - te.

Es giebt auch Doppelnachschläge. Sie treten ein, wenn statt einer, wie in obigem Beispiele, zwei Noten gesetzt werden. Auch sie können nach oben und nach unten ausgeführt werden. Z. B.



Die Ausführung ist ganz dieselbe, wie bei dem gleichartig geschriebenen Doppelvorschlage. Also:



Drittes Kapitel.

Vom Schleifer oder der Tirade.

Die Verzierung des Schleifers oder der Tirade besteht aus einer Gruppe kleiner, stufenweise auf einander folgender Noten, in fallender oder steigender Bewegung, und wird eigentlich dadurch hervorgebracht, daß man zu dem Vorschlage noch andere Nötchen hinzusetzt. Er kann durch alle Intervalle gehen und ist, mit Bravour ausgeführt, eine wirkungsreiche Verzierung. Zu bemerken ist jedoch, daß die Tirade sich nur für hohe Sopran-Stimmen eignet *).

Am schönsten ist der Schleifer dann gemacht, wenn die Note, zu welcher er hinführt, durch ihn nichts an Zeitwerth verliert, sondern auf den ihr bestimmten Takttheil kommt. Demnach muß er möglichst vorausgenommen werden.

*) Wenn Quarten-Intervalle durch kleine Nötchen mit einander verbunden werden, so bilden diese eigentlich keine Tirade, sondern nur einen Doppelnachschlag. Doch fügen wir Uebungen für dieses Intervall bei, weil sie Vorübungen zu größeren Schleifern machen.

Uebungen für die Tirade oder den Schleifer.

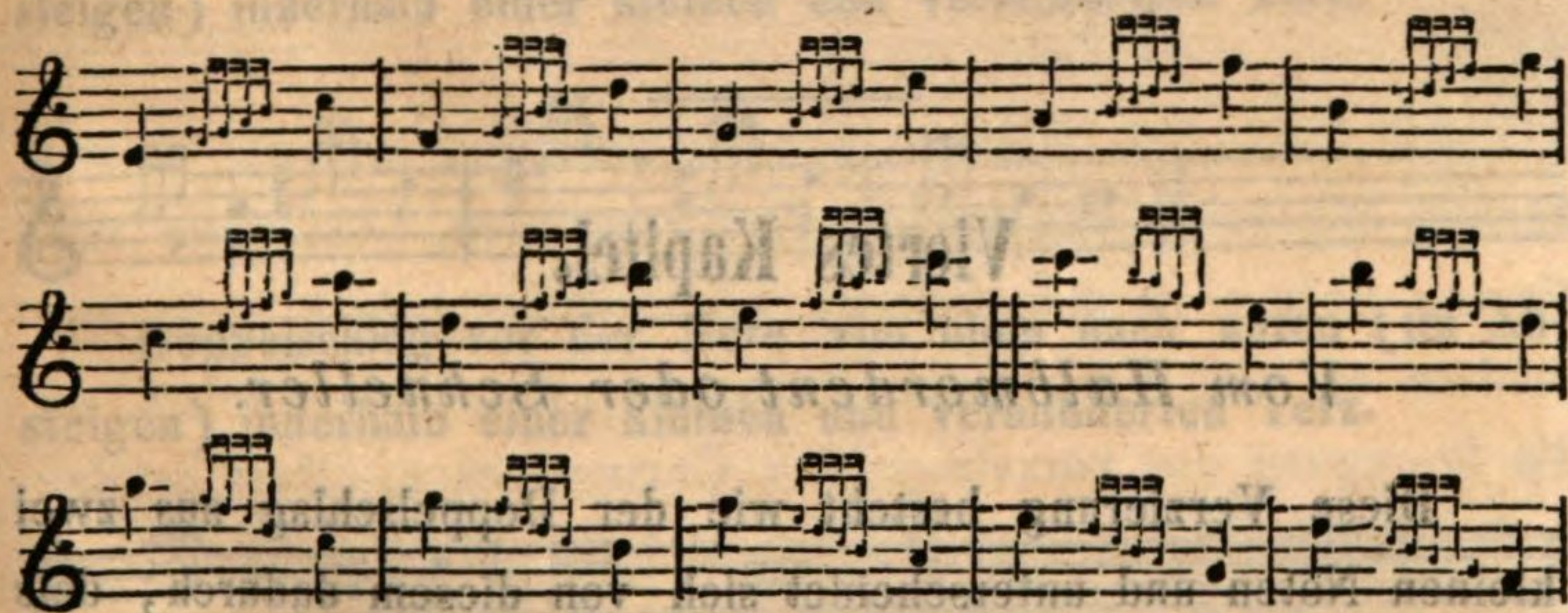
No. 83. Durch Quartan.



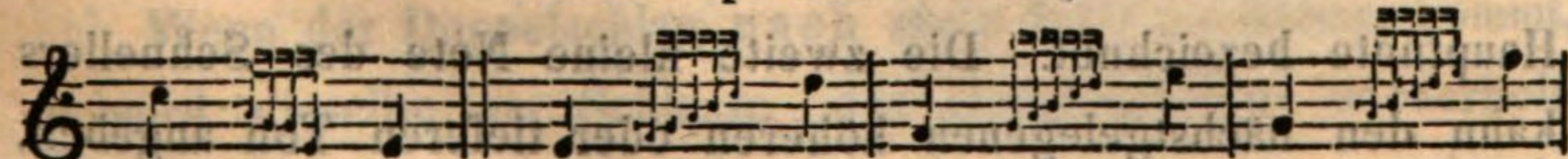
Durch Quinten.



Durch Sexten.



Durch Septimen.





Durch Octaven.



Manche haben zwischen Schleifer und Tirade den Unterschied gemacht, daß der Schleifer vom schweren zum leichten, die Tirade hingegen vom leichten zum schweren Takttheil gehe. Es ist dieß indessen eine unwesentliche Unterscheidung, die man nach Belieben beibehalten oder bei Seite setzen kann.

Viertes Kapitel.

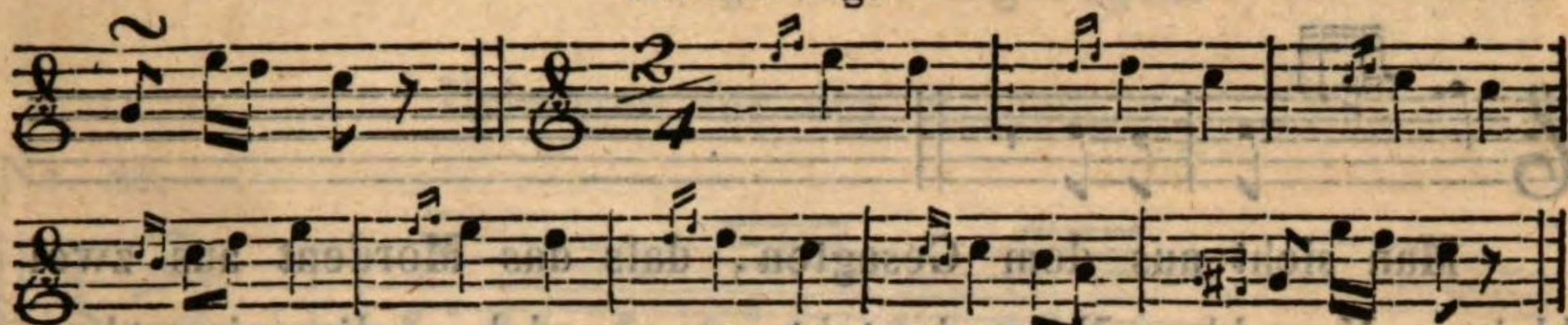
Vom Halbmordent oder Schneller.

Diese Verzierung besteht wie der Doppelschlag aus zwei kleinen Noten und unterscheidet sich von diesem dadurch, daß die erste derselben jedesmal einen und denselben Ton mit der Hauptnote bezeichnet. Die zweite kleine Note des Schnellers kann den nächstgelegenen höheren oder tieferen Ton angeben.

Er wird mit $\sim$ bezeichnet und sein Zeitwerth von der Hauptnote abgezogen. Z. B.



Ausführung.

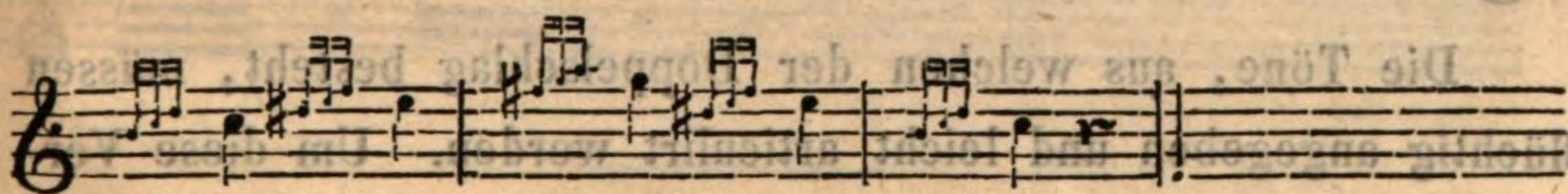


Fünftes Kapitel.

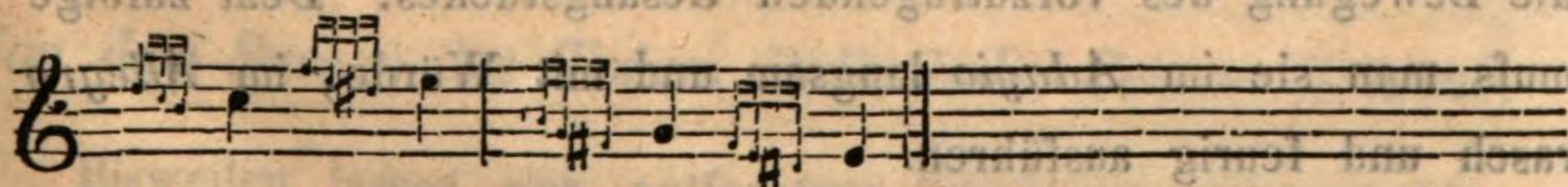
Vom Mordent, Gruppetto oder Doppelschlag.

Der Doppelschlag, Mordent oder Gruppetto genannt, ist eine Gruppe von drei kleinen Nötchen, welche bald eine kleine, bald eine verminderte, niemals aber eine groſse Terz bilden, im Auf- und Absteigen, bald vor, bald hinter eine Note gesetzt werden.

Doppelschlag vor der Note von unten nach oben (im Aufsteigen) innerhalb einer kleinen und verminderten Terz.



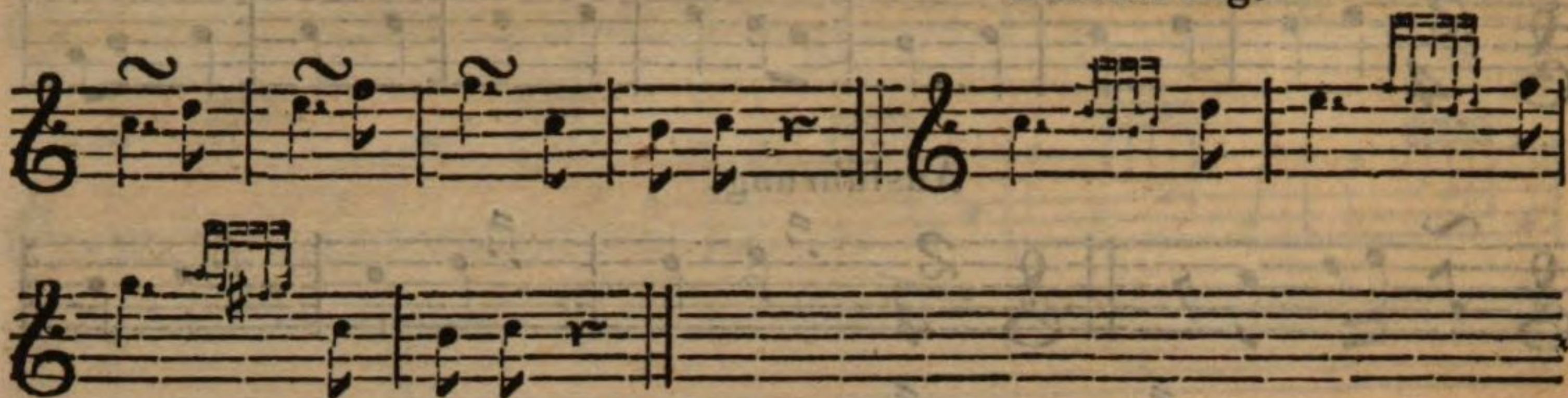
Doppelschlag vor der Note von oben nach unten (im Absteigen) innerhalb einer kleinen und verminderten Terz.



Wenn der Doppelschlag nach einer Note zu stehen kommt, so wird dieselbe am Schlusse des Doppelschlages wiederholt.

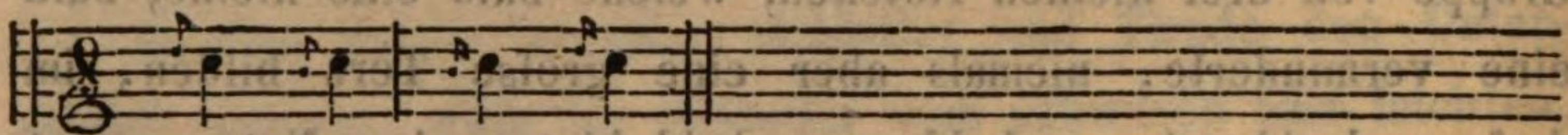
Diese Art des Doppelschlages oder Mordents wird oft auch wie der Schneller oder Halbmordent mit $\sim$ bezeichnet.

Ausführung.

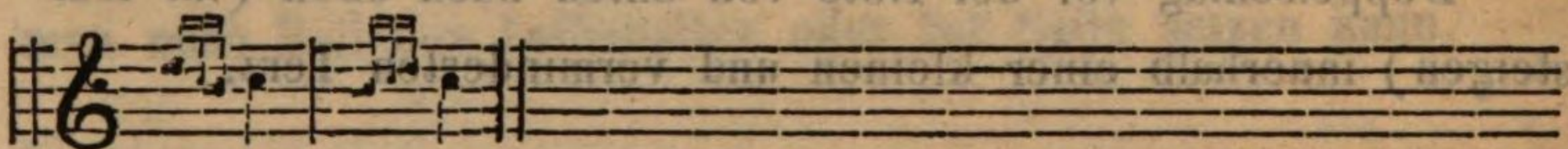


Man sieht aus dem Gesagten, daß das Mordent aus zwei kleinen Vorschlag-Noten besteht, von welchen die eine über, die andere unter der Hauptnote angehängt wird. Daher kommt auch die Regel, daß der Doppelschlag nur innerhalb einer kleinen oder verminderten Terz sich bewegen darf, weil die Lehre vom Vorschlage den Grundsatz enthält, daß zwischen der kleinen Note nach unten und der Hauptnote nur ein Intervall von einem halben Tone stattfinden darf.

Beispiel:



Diese Vorschläge geben, mit ihren Hauptnoten gehörig zusammengestellt, folgende Mordente:



Die Töne, aus welchen der Doppelschlag besteht, müssen flüchtig angegeben und leicht articulirt werden. Um diese Verzierung meisterhaft auszuführen, reicht dieses jedoch nicht hin, sondern es muß dabei auch Rücksicht genommen werden auf die Bewegung des vorzutragenden Gesangstückes. Dem zufolge muß man sie im *Adagio* langsam und mit Würde, im *Allegro* rasch und feurig ausführen.

Hier bemerken wir noch besonders, daß der Zeitwerth des Doppelschlages vor der Note nicht von der Geltung der damit

bezeichneten abgezogen, sondern dafs er nach dem Schlusse des vorhergehenden Takttheils gemacht, mithin vorausgenommen wird, beim Vierviertel-Takte z. B. also während des Nieder-, Her-, Hin- oder Aufschlages. Nur der Doppelschlag nach der Note wird von der Geltung dieser abgezogen.

Uebungen für das Mordent.

No. 84.



Sechstes Kapitel.

Von dem Suchen des Tones, italienisch: Cercar il tuono.

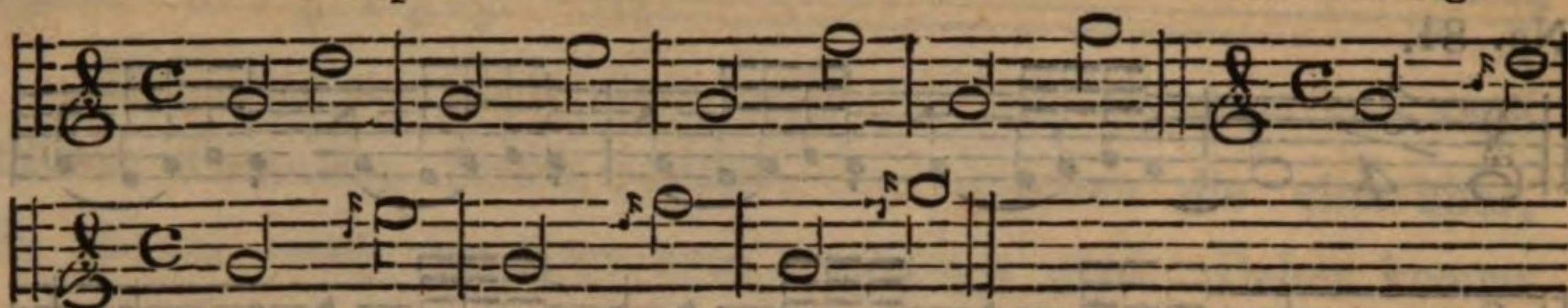
Bisweilen lassen sich entferntere Intervalle auf anmuthige Weise dadurch verbinden, dafs man einen harmonischen Zwischen-ton leicht angiebt. Diese Manier nennt man metaphorisch das

Cercar il tuono, das Suchen des Tones. Oft angewendet, schadet sie jedoch dem Vortrage wie jede Ueberladung, welche stets das Zeichen eines mittelmässigen Sängers sein wird.

Wird der Zwischenton nicht schwächer als die Haupttöne angegeben, so erhält diese Manier einen schwerfälligen, ja plumpen Ausdruck *).

Beispiel:

Ausführung.



Achtes Kapitel.

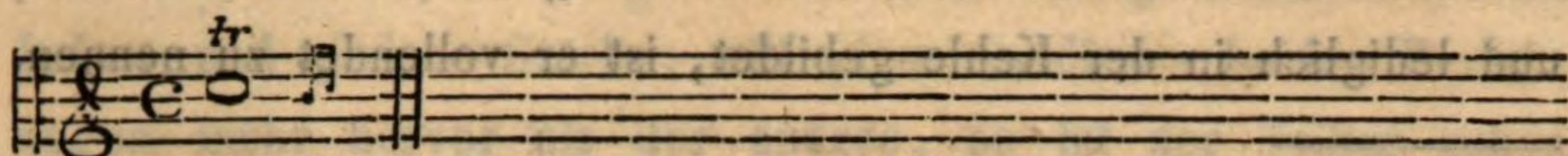
*V o m T r i l l e r **).*

Der Triller besteht darin, daß die Stimme zwei neben einander liegende Töne schnell, gleichmässig und abwechselnd wiederholt. Der erste dieser Töne heisst Grundton, der zweite Hilfston. Sie dürfen nur ein grosses oder kleines Secunden-Intervall bilden.

*) Unwissende Gesanglehrer haben in neuerer Zeit das *Cercar il tuono* für *Portamento di voce* ausgeben wollen.

**) Der Triller ist eine so wirkungsreiche, aber auch so schwierige Gesangverzierung, daß man ehemals jeden Sänger, der seiner nicht vollkommen mächtig gewesen wäre, für einen Dilettanten erklärt haben würde. Seit längerer Zeit ist man aber von dieser Meinung so weit abgekommen, daß jetzt, gerade umgekehrt, ein Sänger, der einen guten Triller hat, zu den höchst seltenen Erscheinungen gehört. Viele halten ihn geradezu für durchaus überflüssig, ja schon Manfredini und Benelli erklären ihn für entbehrlich; jedoch war Manfredini gar kein bedeutender Sänger, sondern nur ein Professor der Musik, Benelli aber hatte einen schlechten Triller, indem er dabei heftig den Mund bewegte (was die Italiener *mangiar le uve*, Weintrauben kauen, nennen). Solche Autori-

Seine Bezeichnung ist diese:



Seine Ausführung:



Man sieht aus diesem Beispiele, daß er von der Hauptnote, und nicht von der Hilfsnote ausgeht. Je weniger An-

täten können aber in Dingen, wo es sich um eine dreihundertjährige Geschichte der grossen Gesangkunst einer Nation wie die Italiener handelt, nicht entscheiden.

Ueberhaupt entfernt man sich, da der reine Begriff von der Gesangkunst verschwunden und Verwirrung an seine Stelle getreten ist, durch schiefe Reflexionen immer mehr vom rechten Wege. In der alten Schule waren Tonbildung und Coloratur unzertrennlich. Der Sänger besaß die Fähigkeit, die Herzen zu erschüttern, und zwar durch die unumschränkte Herrschaft, die er über eine grosse Tonmasse ausübte; auf der anderen Seite entging ihm aber auch die Fähigkeit nicht, durch grosse Beweglichkeit der Stimme in Erstaunen zu versetzen. Niemals jedoch wurde diese von der bloßen Begierde nach vorübergehendem Beifall einer einsichtslosen Menge geleitet, sondern durch Gesetze eines edeln und feinen Geschmackes bestimmt. Wie streng das Gegentheil selbst an den grössten Sängern und von den Höchstgestellten gerügt ward, davon gaben wir vorn ein Beispiel, dem wir noch folgendes beifügen. Als Bernacchi nach längerer Zeit einst wieder vor seinem Meister Pistocchi sang, soll dieser unwillig ausgerufen haben: „Wehe, ich habe dich singen gelehrt, und Du spielst!“, womit er Bernacchi den Vorwurf gemacht hätte, den Gesang mit melismatischem Schmuck überladen zu haben, obwohl Händel und Graun ihn den König der Sänger nannten. — Die Agilität der alten Sänger war voll Bravour und stets von der Regel des schönen Tones geführt. Es war jedoch ganz in der Ordnung, daß, als diese verschwand, auch jene zu Grunde ging, und so ist es geschehen, daß die Coloratur der meisten Neueren so aus der Art geschlagen ist, daß der Wunsch nach einfachem Gesange überall sich regt und selbst die Sänger, im Gefühl ihrer Schwäche, ihm entgegenkommen. Man hüpfet aber von einem Aeußersten zum anderen, denn sehr Viele wollen jetzt plötzlich ganz schmucklos singen, was sie noch weit weniger als den verzierten Gesang können, und was auch unsere grossen Vorgänger nicht thaten. In diesem mißverstandenen Eifer nun verschmähen sie das, was

stofs von der Brust aus der Triller erhält, desto schöner ist er, und lediglich in der Kehle gebildet, ist er vollendet zu nennen.

sie leichter haben könnten, ohne das Fernliegende zu gewinnen, d. h. die verzierte Gesangsweise wird vernachlässiget, und zum einfach-erhabenen Styl, welcher vielleicht ohne allen Schmuck wirken könnte, besitzt man die Mittel, großen Ton, Geschmack und Vortrag nicht. Eine andere Parthei, welche der Beweglichkeit der Stimme nachjaget, scheut wieder die Studien, die zu ihr führen, und insbesondere die mühsamen des Trillers, der schwierigsten aller Gesangsverzierungen. So ist es denn gekommen, daß der Triller, auf dessen Erlernung sonst so vieler Fleiß verwendet wurde, fast ganz verloren gegangen ist, ja in manchen Gesangsschulen sogar unrichtig gelehrt wird.

Dem früher und jetzt Gesagten und Angeführten fügen wir erläuterungsweise noch folgende geschichtlichen Betrachtungen hinzu. Man kann daraus lernen, mit welcher gewissenhaften Genauigkeit beim Gesangsunterrichte zu verfahren ist. Wird diese nur im Mindesten aus den Augen gesetzt, so bricht das Uebel gleich herein, und zwar immer in Gesellschaft. Als man anfang, die Masse des Tones zu verachten, war es natürlich, daß der Ton unter den mitgetheilten historischen Umständen mit dem Ableben großer Singemeister immer mehr in Verfall kam, so daß heut zu Tage davon fast gar nicht mehr die Rede ist. Im Anfange des Tonverfalles respectirte man wenigstens noch den Klang des Tones, wenn man auch nicht mehr Stärke, Fülle und Umfang von ihm forderte, auch bemühte man sich noch, die Coloratur fehlerfrei zu erhalten, denn es war noch nicht alle Lust am Studium verschollen. Nicht lange jedoch währte diese Periode, die Vernachlässigung des Tones ging Schritt vor Schritt vorwärts, und je mehr er als solcher überhaupt abnahm, desto weniger konnte er sich in der Coloratur rein erhalten. Die gute Mundstellung, deutliche Aussprache der Vocale, kurz Alles, was zu einer guten Coloratur gehört, ging nach und nach verloren, und so hören wir jetzt Meckern statt Triller, ohrzerreißendes Kichern statt der Läufer, ein förmliches Miauen statt Portament, Nasen- und Kehltöne streiten um die Herrschaft, Geschrei heißt Stärke des Tones, die Kunst des Athmens ist verschwunden, Analogie der Manieren heißt Pedanterie, weil man nicht mehr weiß, was sie ist, und wenn der Verfall der Kunst wie bisher vorschreitet, so ist das Resultat davon gar nicht abzusehen.

Die glänzendsten Erscheinungen in der Gesangswelt unserer Tage sind die, welche die Coloratur rein zu erhalten suchten und einiges Studium auf den Ton verwandten. Daher antwortete Madame Catalani, noch ein Abkömmling der großen italienischen Schule, als sie gefragt wurde, was sie von der berühmten Sängerin Henriette Sontag halte: „*E grande nella sua piccola scuola,*“ d. h. „Sie ist groß

Die beiden Töne, die ihn ausmachen, müssen gleichen Zeitwerth haben und gleiche Stärke; tritt einer in diesen beiden Beziehungen mehr hervor als der andere, so ist der Triller schon fehlerhaft.

Die gleichförmige, schwingende Bewegung, wobei wie beim Läufer Bindung und Abstoßen in gleichem Mafse vorhanden sein müssen, ist seine Schönheit.

Er bekommt mittelst der unter der Hauptnote zunächst gelegenen Note, welche eine kleine oder grofse Secunde sein kann, einen Schlufs.

Er darf nicht zu laut, geschweige denn schmetternd sein.

Hinsichtlich der Schnelligkeit seiner Bewegung richtet er sich nach dem Musikstück, in welchem er vorkommt, so dafs er im Allegro am raschesten, im Adagio am langsamsten geschlagen werden mufs. Diefs gilt besonders vom Schlusse desselben, und überhaupt ist der Grundsatz unverbrüchlich festzuhalten, dafs die Schnelligkeit der Bewegung nie zu grofs werden darf; selbst im Allegro mufs sie noch sehr gemessen sein.

Der Triller auf einer Schlufscadenz und Fermate ist von dem gewöhnlichen wesentlich verschieden. Hier mufs er an Schnelligkeit wachsen, an Stärke aber zu- und abnehmen.



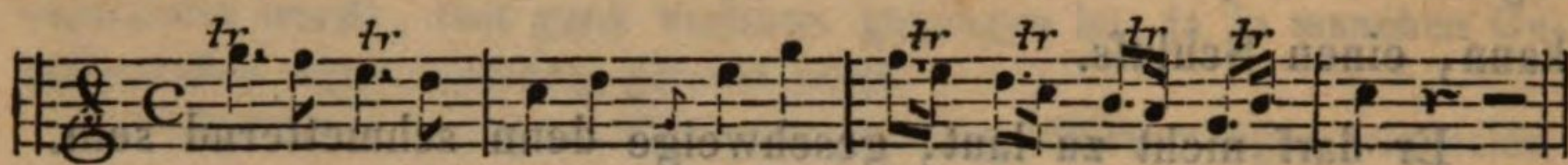
Ausführung. In einem Athem und so lange als möglich.



in ihrer kleinen Schule.“ — Ein alter Sänger wurde gefragt, worin der Unterschied zwischen dem Gesange von sonst und dem besten von jetzt bestehe? Er antwortete: „Der Gesang grofser Sänger von ehemals kommt mir vor wie eine Figur des Michel Angelo, der der

Bei diesem Triller kann der Sänger den Schluss auf manichfache Art machen, und je grössere Abwechslung er bei ähnlichen Gelegenheiten darin trifft, desto gebildeteren Geschmack und desto mehr Phantasie wird er verrathen.

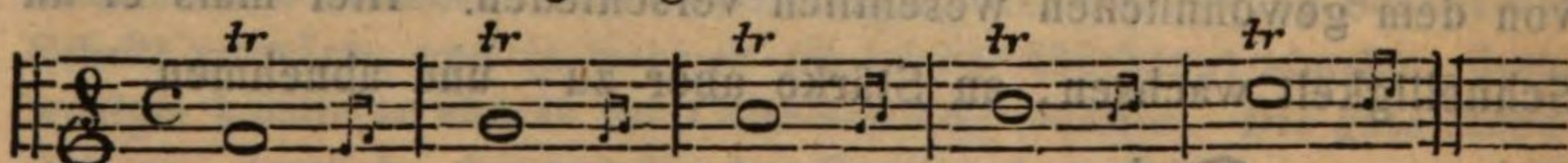
Der Schluss oder Nachschlag darf nur beim Pralltriller fehlen, ja dies ist hier sogar Regel. Der Pralltriller darf jedoch einzig bei punktirten Noten angewendet werden. Er wird auf die gewöhnliche Art, bisweilen auch wie das Mordent bezeichnet.



Ausführung.



Sollen mehr Töne in aufsteigender Reihe getrillert werden, so ist die Bezeichnung folgende:



Die Ausführung ist die im Anfange dieses Kapitels vorgeschriebene. In abwärtsgehender Reihe ist die Ausführung ganz dieselbe. Wenn indessen Noten geringen Zeitwerthes in abwärtsgehenden Reihen getrillert werden sollen, so lässt man den

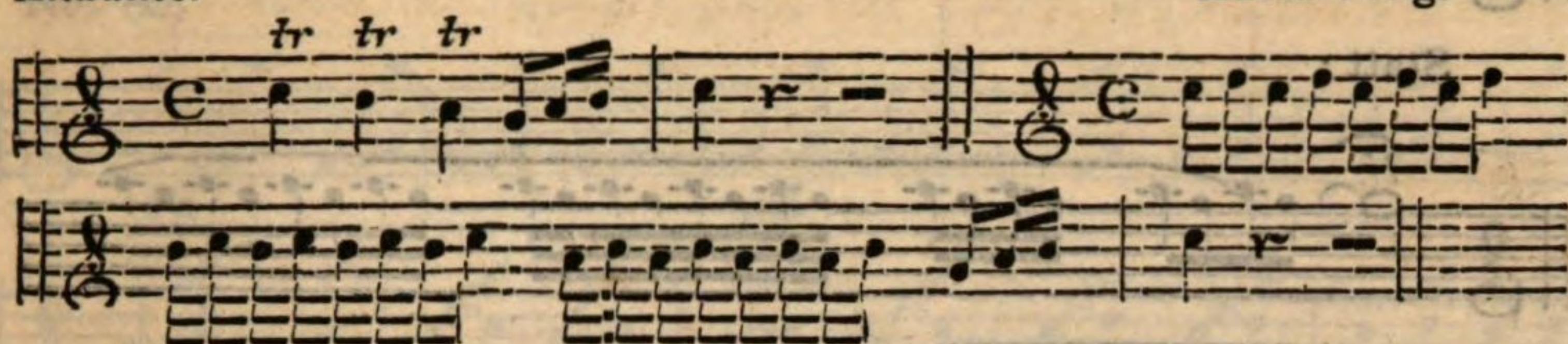
besten heutigen wie eine Gestalt des Netzscher oder Mieris. Jene scheint die Erde, diese kaum einen Centner tragen zu können.“

Zu diesem Verfall des Gesanges trägt schon die unbedeutende Anforderung bei, welche man jetzt an die Naturstimme macht, und worauf wir später zurückkommen.

Schluss besser weg und schließt jeden Triller mit der Hilfsnote. Indem man dann zur Terz fortschreitet, wird der Gang sehr fließend, während der Schluss unter solchen Umständen zu viel Zeit nehmen würde, was den Gang ungelenk und stolpernd machen müßte. Z. B.

Andante.

Ausführung.



Im Aufwärtssteigen von dergleichen Gängen kann man den Schluss zwar auch weglassen, jedoch muß hier mit der Hauptnote geschlossen werden.

Es ist eine irrige Meinung, daß manche Menschen auf keine Weise den Triller lernen könnten, das Studium desselben fällt diesem nur leichter, jenem schwerer, je nachdem die Organe mehr oder weniger biegsam und bildsam sind. Nachstehende Uebungen müssen mit strenger Beobachtung folgender Regeln getrieben werden.

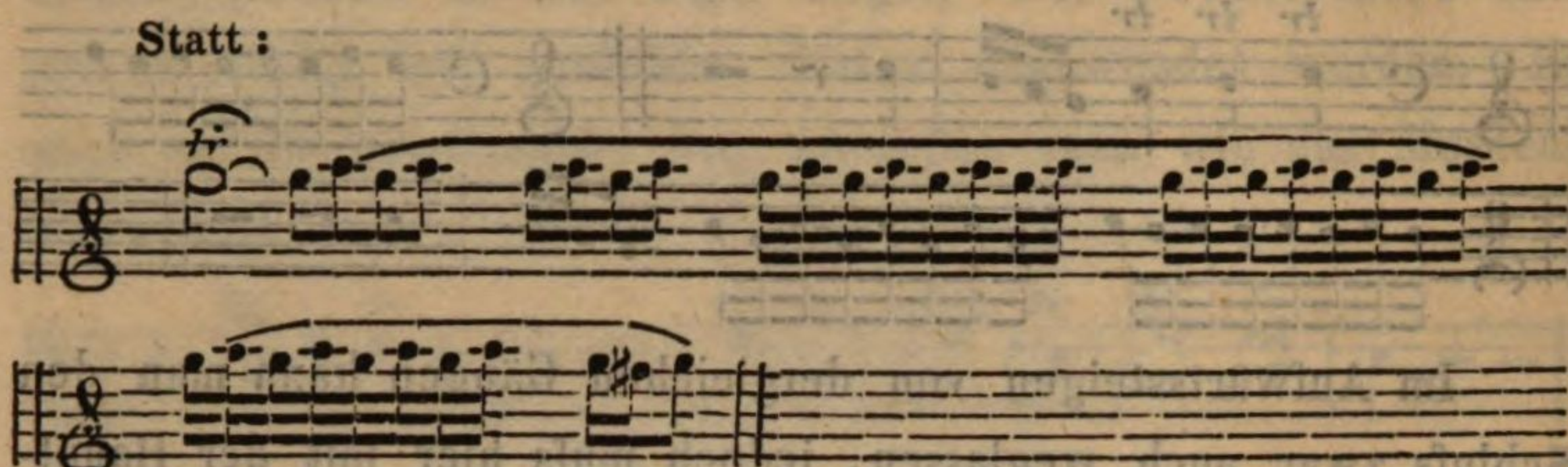
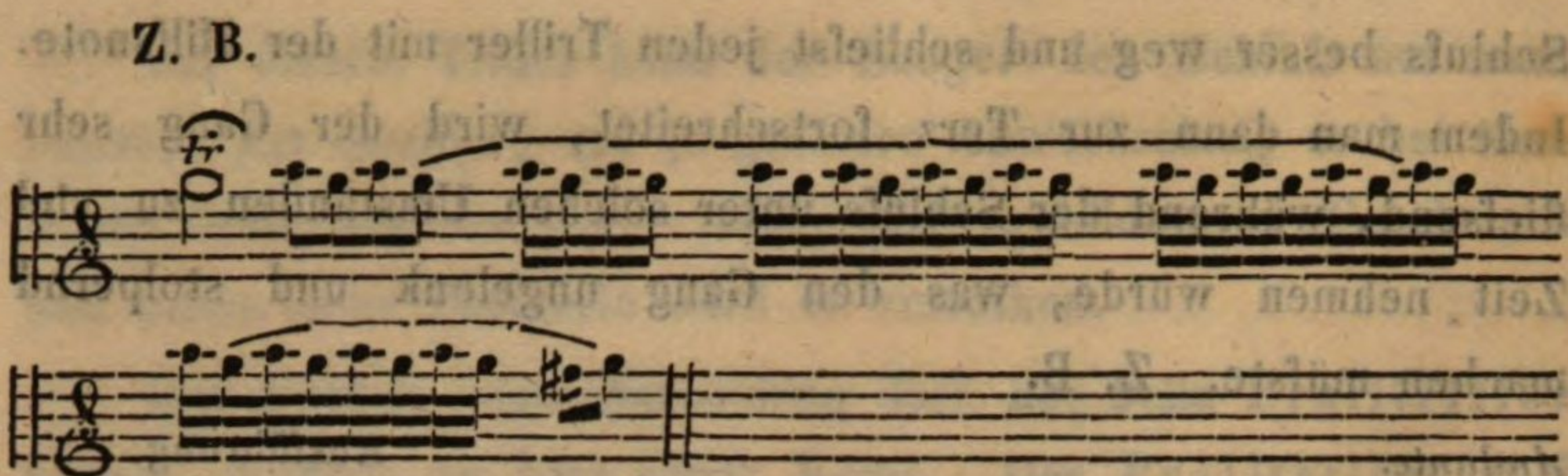
1) Der Schüler muß in den Uebungen mit Vierteln und Achteln die Secunde jedesmal stärker als die Prime artikuliren.

2) Diese Uebungen müssen anfangs sehr langsam, und nur allmählich schneller vorgetragen werden.

3) Der Schüler darf weder Lippen, noch Zunge, noch Unterkiefer dabei bewegen.

4) Eben so wenig darf dabei Anstoß mit der Brust gegeben werden.

5) Bei zunehmender Schnelligkeit des Trillerns muß der Lehrer scharf darauf merken, daß der Schüler niemals mit dem Hilfstone anfangt, wodurch eine musikalische Manier entstehen würde, welche, obwohl neuerdings für Triller ausgegeben, dennoch keiner ist. Z. B.



Nicht weniger muß verhütet werden, daß der Schüler in den ebenso tadelnswerthen Fehler verfalle, den Triller in einem Terzen-Intervall zu schlagen, oder eine und dieselbe Note abzustossen, was man, wie den schlechten Läufer, Meckern nennt.

Für die Gesanglehrer bemerken wir hier ausdrücklich, dass die tiefsten und höchsten Töne der Stimme sich für das Lernen des Trillers nicht eignen und dass derjenige, welcher hier ihn studiren ließe, die Stimme zerstören würde. In der Regel kann das Triller-Studium auf dem vierten Tone der Stimme vom Anfange derselben herein begonnen, und auf dem vierten vor dem Ende derselben geschlossen werden. Ein Sopran also, der von



Töne zu Endpunkten haben. Das Triller-Studium muß ferner auf großen Secunden, nicht, wie gerathen worden ist, blos auf kleinen getrieben werden. Wird der letztere Rath nämlich befolgt, so gewinnt der Lernende zwar eher den Triller, jedoch eben nur auf kleinen Secunden oder halben

Tönen, und er muß den auf ganzen nochmals von vorn zu studiren beginnen. Hat er hingegen nach der von uns gegebenen Vorschrift den Triller erlernt, so ist er desselben ein für allemal und für immer mächtig.

Uebungen zur Erlernung des Trillers.

No. 85.

Exercise No. 85 is a trill exercise on a single staff in C major, 4/4 time. It consists of four measures, each containing a trill. The notes are Fa, sol, La, Si, Do, Re, Mi, and Fa. The trills are marked with a 'f' (forte) and a trill symbol. The lyrics are: Fa - - - sol - - - La - - - Si - - - Do - - - Re - - - Mi - - - Fa - - - Sol - - -

No. 86.

Exercise No. 86 is a trill exercise on a single staff in C major, 4/4 time. It consists of eight measures, each containing a trill. The notes are Fa, sol, La, Si, Do, Re, Mi, and Fa. The trills are marked with a 'f' (forte) and a trill symbol. The exercise is a continuous trill exercise.

No. 87.

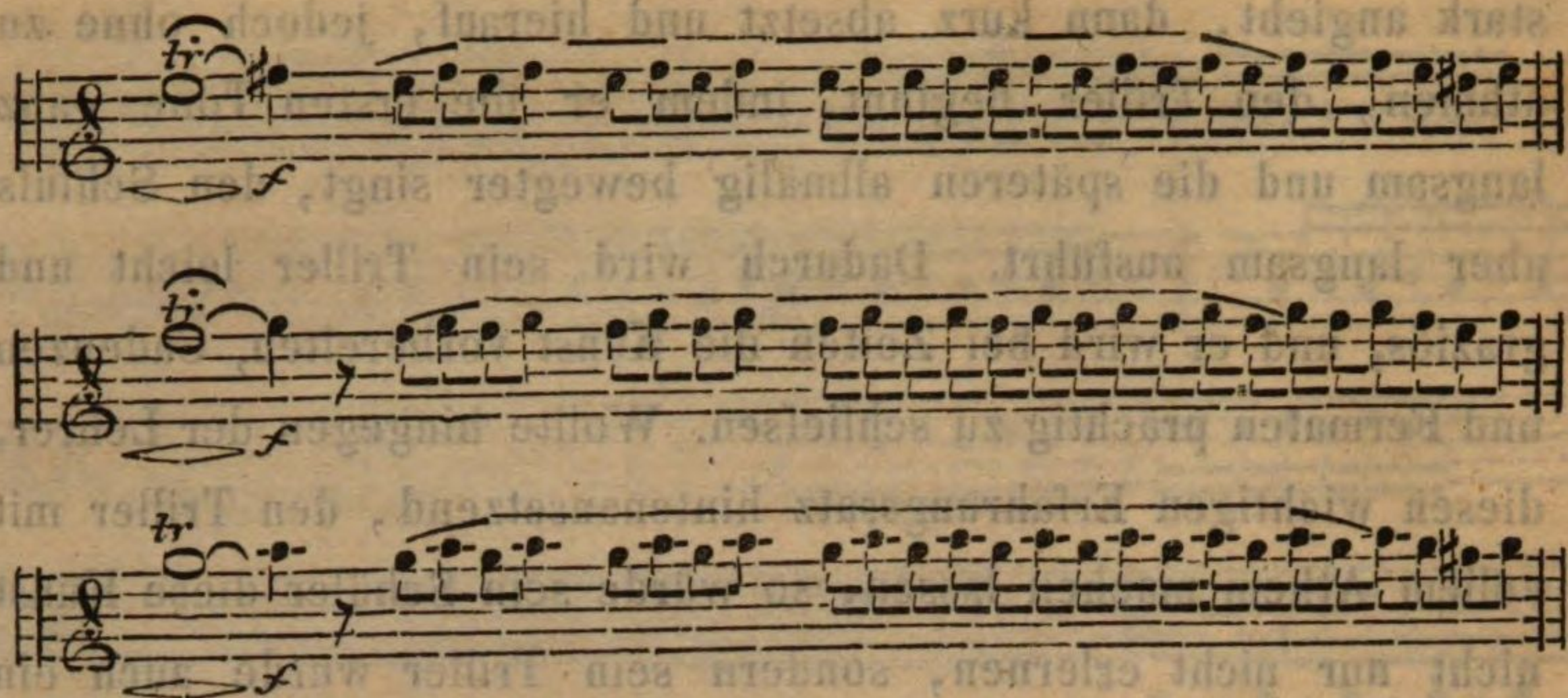


Der Hauptkunstgriff, dem Schüler die Fähigkeit des Trillerns beizubringen, besteht darin, daß man ihm frühzeitig die Kunst lehrt, mit einem ganz kleinen Athem den Triller auszuführen. Dieß geschieht auf folgende Art: sobald der Schüler die Uebung No. 87 richtig singen kann, muß er jedes Mal, bevor er einen Ton trillert, erst *Messa di voce* machen und an diese nach Maßgabe der nächstfolgenden Uebung (No. 88) den Triller anhängen, und zwar in der Art, daß er nach der *Messa di voce* den Hilfston

stark angiebt, dann kurz absetzt und hierauf, jedoch ohne zu athmen, den Triller beginnt, indem er die ersten Töne ganz langsam und die späteren allmählig bewegter singt, den Schluss aber langsam ausführt. Dadurch wird sein Triller leicht und graziös, und er wird bei Zeiten die Kunst vorbereiten, Cadenzen und Fermaten prächtig zu schliessen. Wollte hingegen der Lehrer, diesen wichtigen Erfahrungssatz hintenansetzend, den Triller mit vollem Athem machen lassen, so würde sein Schüler diese Kunst nicht nur nicht erlernen, sondern sein Triller würde auch ein sogenannter Bockstriller werden, nämlich ein solcher, der, mit Brustanstofs und großer Athemmasse gebildet, stolpernd und schwerfällig statt sicher und flüchtig sich bewegt.

No. 88. Allmählig schnellere Bewegung.

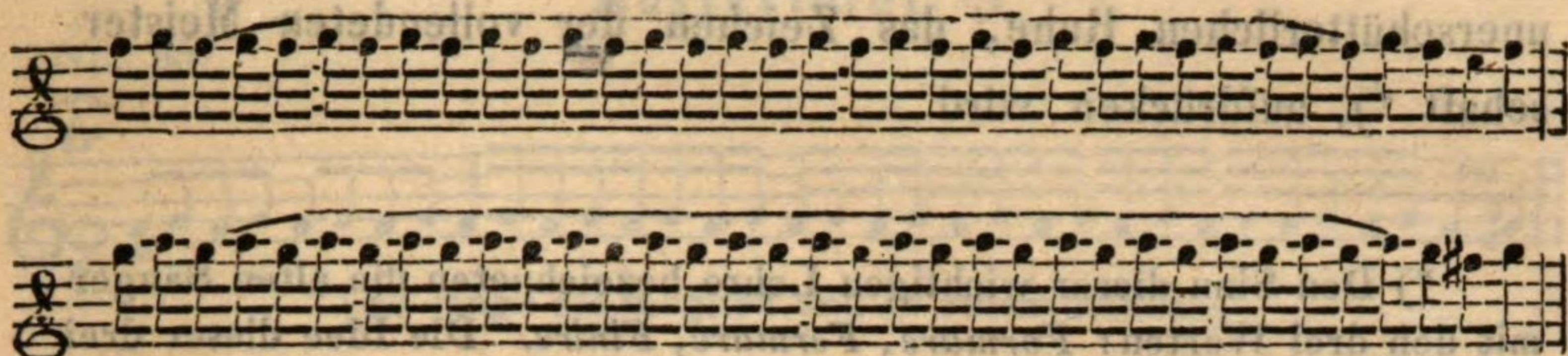




Haben sich die Fähigkeiten des Lernenden auf die vorgeschriebene Weise entwickelt und fester gestaltet, so muß er nach der unten folgenden Uebung No. 89 im vollkommenen Triller fleißig und sorglich geübt werden.

No. 89.





Wenn der Schüler diese Studien fehlerlos zu singen vermag, so muß er nach der unten folgenden Mustertafel auf den Vocalen *A* und *E* im Cadenztriller geübt werden.

Wie überall, so kommt es auch hier darauf an, daß der angehende Sänger seine körperliche Kraft nicht nur möglichst ausbilde, sondern sie auch genau berechnen lerne. Denn was würde es einem Künstler helfen, wenn er z. B. im Stande wäre, die Scala dreimal vortrefflich zu durchlaufen, er aber versuchte es das vierte Mal, und müßte wegen eintretender Ermattung seines Organismus abbrechen? oder mit Mühe stümperhaft schliessen? Eben so bedauernswerth würde es sein, wenn ein Sänger einen schönen Triller hätte, aber ihn oft aus demselben Grunde oder aus Mangel an Athem nicht schliessen könnte? Daher muß ein guter Lehrer, wie bei jeder Gelegenheit, so auch hier den Unterricht in dem von uns bezeichneten Sinne leiten, was beim Studium des Trillers dann geschieht, wenn der Schüler gehalten wird, unter strenger Befolgung der gegebenen Gesetze über die Unveränderlichkeit der Körperhaltung und genommenen Mundstellung, gleich beim Aushalten des ersten Tones daran zu denken, daß ihm die Kraft für die noch zu überwindende Schwierigkeit nicht ausgehe. So oft er sich darin verrechnet, muß er das ganze Exercitium von vorn beginnen, nachdem er sich zuvor völlig erholt hat. Durch diese Methode, unausgesetzt beibehalten, wird der Sänger auf jedem Punkte seiner Bildungs-Periode sich seiner Fähigkeit im großen Triller auf das klarste bewußt werden, was seinem Vortrage zuletzt den Stempel der

unerschütterlichen Ruhe, das Zeichen der vollendeten Meisterschaft *), ausdrücken wird.

*) Den Sinn dieser wichtigen Lehre bezeichneten die alten Sänger mit den drei Worten: *Formare*, *Fermare*, *Finire*. Die Idee dieser drei Worte, Bilden, Festhalten, Endigen, ist tiefsinnig, vielbedeutend, und für das ganze weite Feld der Praxis von Gesetzeskraft.

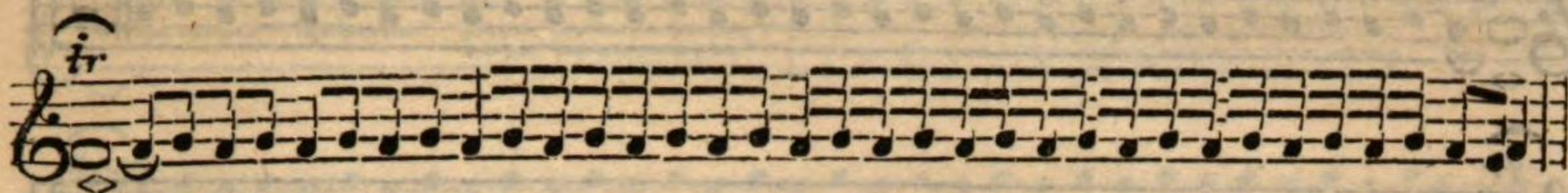
1) In Beziehung auf den einzelnen Ton. Diesen soll der Sänger erstens bilden, daß er nach allen Richtungen hin den Namen eines schönen Tones verdiene, also ein Kunstproduct sei. Als solches soll er aber nicht bloß beginnen, sondern er soll es auch in seinem Fortgange bleiben. Manche Sänger beginnen einen langathmigen Ton sehr gut, sie sind aber nicht im Stande, ihn auch schön zu halten, weil sie der Tonbildung nicht in ihrem ganzen Umfange mächtig und ihrer Kraft sich nicht klar bewußt sind; geschweige ihn schön zu enden, weder was körperliche, noch was künstlerische Fähigkeit betrifft. Bald holen sie für die Kraft ihres Organismus zu weit aus und müssen unzeitig abbrechen; bald sind sie des schönen Tones nur in einer gewissen Gegend ihrer Stimme, oder auf einem gewissen Vocale, oder bis zu einem gewissen Grade der Kraft mächtig, überschreiten ihre Grenzen und können nicht schön festhalten, geschweige schön endigen. Das Alles aber soll der ächte Künstler thun.

2) In Beziehung auf alle Tonfiguren hat der Sinn jener Worte Gesetzeskraft. Mancher z. B. kann nur kleine Scaletten kunstgerecht ausführen, aber sein Gelüst verlockt ihn zu großen brillanten Passagen; ein kurzer Triller gelingt ihm, aber er will Ketten- und Cadenz-Triller machen, und wird im Fortgange des begonnenen Werkes den Vorwurf auf sich laden, daß er wohl das *Formare*, aber nicht das *Fermare*, geschweige das *Finire* könne.

Jene drei Worte haben aber auch 3) Giltigkeit für den Vortrag ganzer Gesangstücke. Und hier ist ihr Sinn dieser: Der Sänger greife dem Culminationspunkte des Tonstückes niemals vor, d. h. er lasse sein ganzes Talent erst da glänzen, wo Dichtung und Musik ihren Gipfel erklimmen haben. Hier erst zeige er die volle Gewalt und Cultur seiner Stimme, hier erst lasse er alle Quellen seiner Phantasie springen und die ganze Tiefe seiner Empfindung sich aufthun, hier erst leuchte sein Geschmack in den edelsten Conceptionen. Da es nun ein Hauptgesetz ist, daß ein Kunstwerk in seinem Verlaufe an Interesse nicht nur nicht abnehme, sondern bis zum Schlusse hin sogar wachse, so ist der Glanzpunkt guter Tondichtungen stets auch gegen das Ende derselben zu finden, und der Sänger wird daher, wenn er uns erfaßt hat, den höchsten Effekt stets am Schlusse seiner Leistung erlangen. Und dieß ist zugleich ein Theil der wichtigen Lehre von der richtigen Vertheilung des

Mustertafel. *)

No. 90.



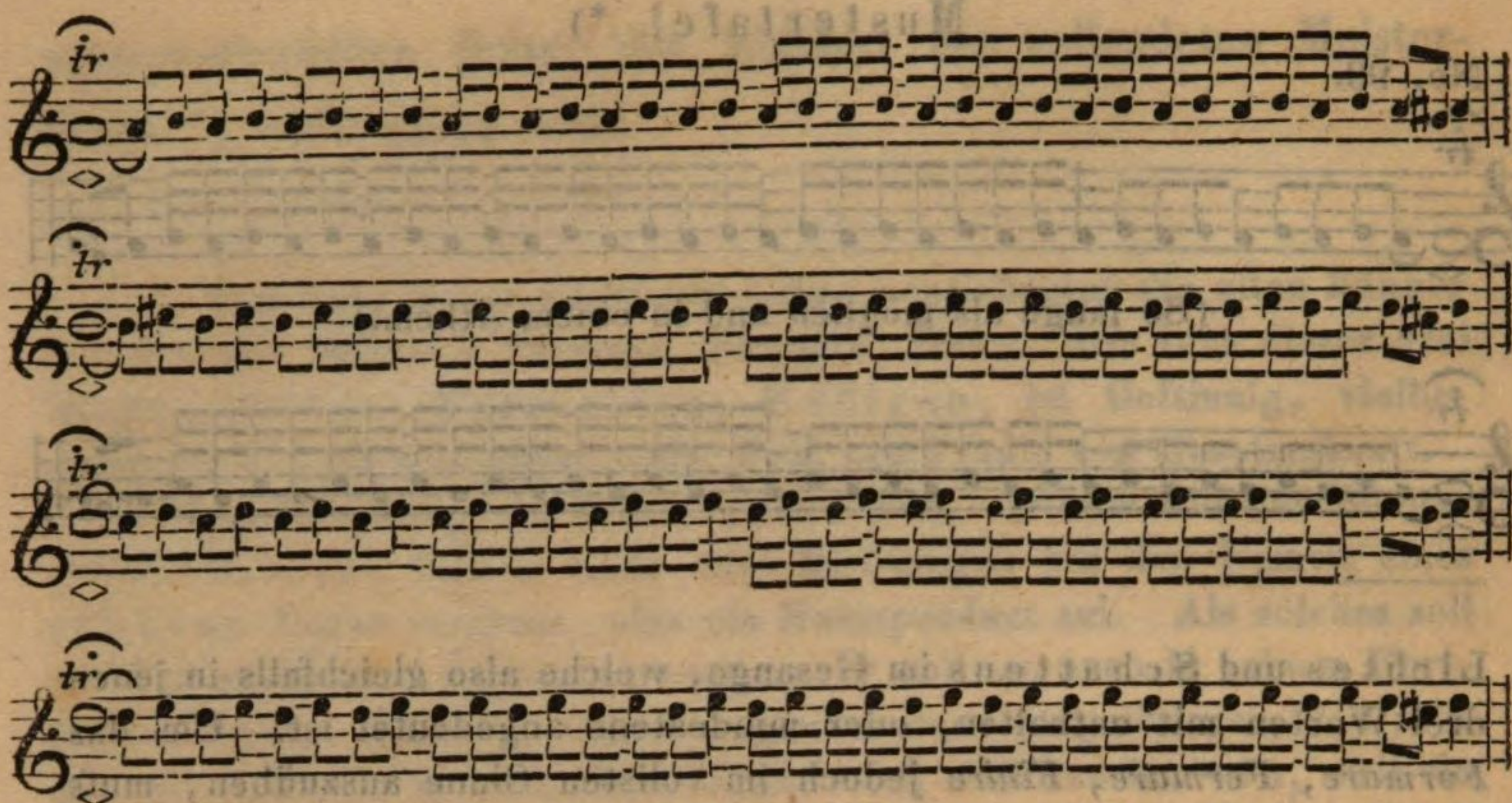
(So lange als möglich und in einem Athem.)



Lichtes und Schattens im Gesange, welche also gleichfalls in jenen drei Worten mit enthalten, oder mindestens angedeutet ist. Um das *Formare*, *Fermare*, *Finire* jedoch im vollsten Sinne auszuüben, muß der Sänger jeden Schluß, sei er nun der einer Cadenz, oder der einer Arie, so ausführen, daß man ihm nicht Ermattung oder gar Erschöpfung anmerke, oder auch nur auf den Gedanken gerathe, er habe eben sein Alles gespendet; immer muß man vielmehr glauben, er könne, wenn er wolle, noch Größeres bieten. Diese Wirkung kann er aber nur dann mit Sicherheit hervorbringen, wenn er in Wahrheit nicht seine ganze Kraft erschöpft, weder in Ton, noch Athem.

*) Der Sänger darf niemals beabsichtigen, den Triller in einer bestimmten Notengattung, in Sechzehn- oder Zweiunddreißig- oder Vierundsechzig-Theilen, auszuführen. Dagegen spricht schon die eigenthümliche Bezeichnung des Trillers, welche, wäre jene Ausführung kunstgerecht, ganz überflüssig sein würde, denn man müßte dann den Triller ausschreiben, wodurch er aber wieder aufhörte, eine stehende Verzierung zu sein. Wichtiger aber noch spricht gegen die Methode, den Triller in streng gemessenen Takt-Theilen auszuführen, der Umstand, daß man bei ihr den Triller stets zu langsam, oder zu schnell wird ausführen müssen. Denn wollte man z. B. in einem *Largo* mit Sechzehn- oder Zwei und dreißigtheilen trillern, so würde diese Bewegung des Trillers zu langsam, in Vierundsechzigtheilen aber zu schnell sein. Dieser Uebelstand würde im *Allegro* bei Noten geringer Geltung besonders schroff hervortreten, namentlich in Betracht der Regel, daß der Schluß des Trillers stets mit einer gewissen Ruhe angehängt werden muß.

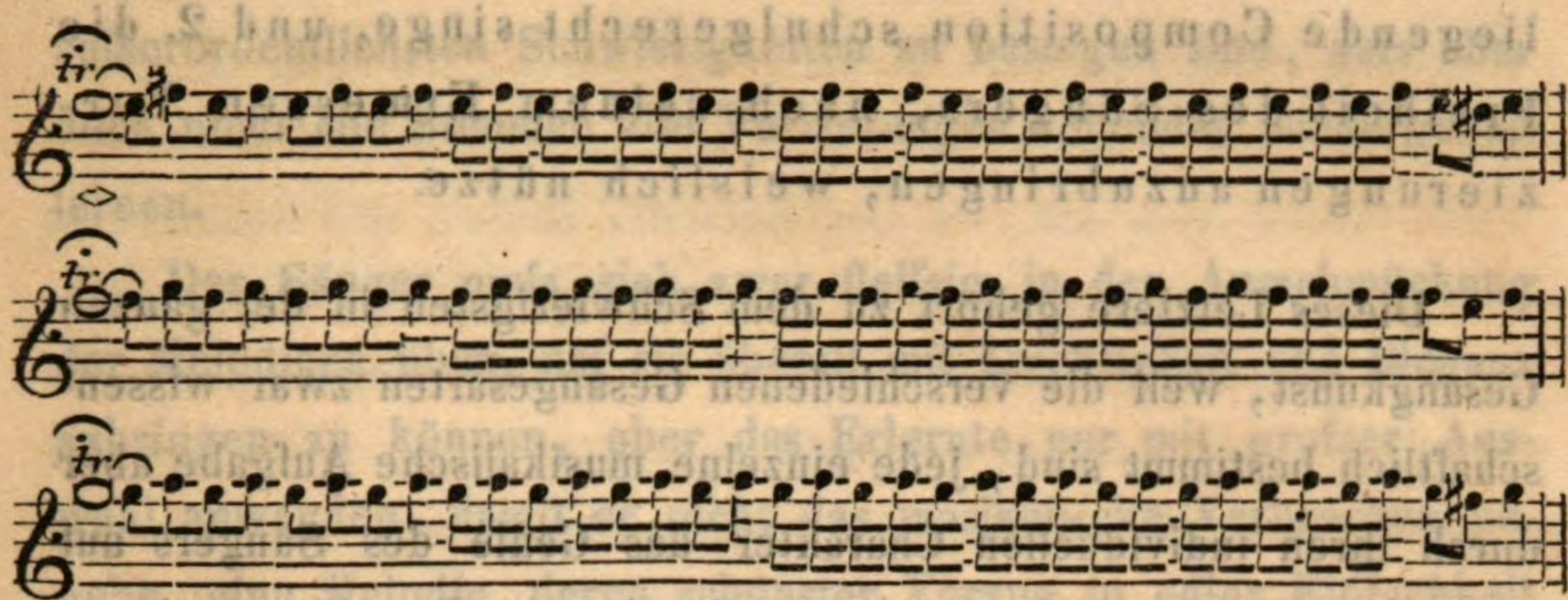
Kein Triller darf gegen das Ende in der Bewegung langsamer werden, weil er dadurch wirkungslos wird, indem es scheint, als nehme die Kraft des Sängers ab. Aber auch da, wo der Cadenz-Triller den höchsten Punkt erreicht hat, darf er doch nur in einem gewissen Grade schnell sein, denn es ist unabänderliche Regel: zu langsam ist der Triller wirkungslos, zu schnell fehlerhaft.



Um dem Gesetze über die Langsamkeit des Trillerschlusses auch dann genügen zu können, wenn man namentlich in einem bewegteren Tempo eine Note von kurzer Zeitdauer trillern soll, so thut man wohl, einen praktischen Kunstgriff zu gebrauchen, welcher darin besteht, daß man von der zunächst vorhergehenden Note einen kleineren oder größeren Theil ihres Zeitwerthes abzieht und der Trillernote zuschlägt. Versteht sich nur dann, wenn dadurch kein harmonischer Fehler geschieht.

In der Cadenz abstrahirten ferner die alten Sänger rücksichtlich des Trillers von einem ihrer Hauptgesetze, dem Gesetze der Analogie der Verzierungen. Hier, am Schlusse einer Cadenz, erlaubten, ja geboten sie ihn unter allen Umständen, er mochte dem zu singenden Worte sinngemäfs sein oder nicht. Trat jedoch das Letztere ein, so mußte die Analogie oder Sinngemäfsheit im Schlusse des Trillers ausgeprägt und versöhnt werden, oder mit anderen Worten, der Schluss des Trillers mußte das durch den Triller gestörte Gleichgewicht zwischen Wort und Vortrag wieder herstellen. Hätte z. B. ein Sänger auf einem Orgelpunkte das Wort *Lagrime* zu singen gehabt, so wär' es ihm nicht in den Sinn gekommen, wegen des Wortes *Lagrime* die Cadenz nicht mit Triller zu schliessen; aber er würde unfehlbar im Schlusse desselben das Wesen der Thränen geschildert haben.

Als praktischen Beweis für die über das Studium des Trillers gegebenen Regeln führen wir am Schlusse dieses Kapitels neben vielen anderen selbsterlebten den an, daß der Verfasser dieser klassischen Gesangschule durch strenge Befolgung jener Gesetze bei häufigen und jahrelangen Studien die Fähigkeit erlangt hat, dreissig Secunden lang einen oder mehrere Töne vollkommen zu trillern.



Vierter oder ästhetischer Theil *).

Erstes Kapitel.

Von dem Vortrage der verschiedenen Gattungen des Gesanges.

Einleitung **).

Zum künstlerischen Vortrage gehört die genaue Kenntniss des Styles eines jeden Gesangstückes, damit man l. die vor-

*) Viele allgemein ästhetische, hierher gehörende Regeln, z. B. Aesthetik des Tones, des Portamento u. s. w. mußten, um Zerrissenheit zu vermeiden, den betreffenden Kapiteln beigefügt werden.

**) Wir halten es für nöthig, diesem Kapitel die allgemeinen Betrachtungen über das Ausschmücken einer Melodie voran zu schicken, zum besseren Verständniss der für die einzelnen Gesangarten zu gebenden Bestimmungen. Denn der grofse Sänger zeigt sich nicht allein im stylgemäfsen Vortrage des vom Componisten Gegebenen, sondern auch in dem, was er von dem Seinen hinzuthut.

liegende Composition schulgerecht singe, und 2. die Freiheit des Sängers, nach seinem Ermessen Verzierungen anzubringen, weislich nütze.

Dieses Letztere gehört zu dem Schwierigsten in der ganzen Gesangkunst, weil die verschiedenen Gesangesarten zwar wissenschaftlich bestimmt sind, jede einzelne musikalische Aufgabe aber durch ihren individuellen Charakter das Genie des Sängers auf besondere Weise wieder in Anspruch nimmt. Der Singemeister, der seinen Schülern eine allgemeine, für jeden einzelnen Fall gültige Norm geben wollte, würde sich sehr in seinem Berufe irren, weil er auf diese Weise nur geistlose Manieristen bilden könnte. Es lassen sich auch nicht für alle Zeiten Verzierungen aufstellen, denn der Geschmack wechselt, wie überall, so auch im Gesange, und was Gutes in ihm ist, das wird der wahre Künstler stets auffassen und auf seine Art wiedergeben. Eben so wenig kann man gewisse Stellen angeben, wo Manieren anzubringen wären, denn man kann in demselben Gesangstücke an verschiedenen Punkten Verzierungen mit großem Effekte einschalten. Nun bleibt zwar Eines immer das Beste, wer aber wollte sich anmaßen, unter zahllosen Fällen dieses vorauszubestimmen?

Als allgemeine und für den Vortrag jeder besonderen Gattung gültige Regeln sind folgende anzusehen: jede Ausschmückung sei sinngemäß, dem Worte, dem Charakter des Musikstückes und der jedesmaligen Lage der durch den Gesang zu schildernden Person entsprechend, und harmonisch richtig. Sie werde ferner so ausgeführt, daß man ihr ja nicht die Noth und Mühe anhöre, die ihre Erlernung dem Sänger kostete, und um diesem Grundsatz immer treu zu sein, vermeide er Manieren, die seiner Organisation nicht zusagen; denn es ist eine ausgemachte Sache, daß durch guten Unterricht und beharrliche Studien zwar die

aufserordentlichsten Schwierigkeiten zu besiegen sind, daß aber doch nicht alle Stimmen alle Verzierungen vollendet wiedergeben lernen.

Der Sänger muß sich zwar fleißig in der Ausschmückung der Melodien üben, um sie überall mit Leichtigkeit und Eleganz anbringen zu können, aber das Erlernte nur mit großer Auswahl anwenden, damit er nicht das musikalische Verbrechen begehe, eine Melodie, deren schönster Vorzug in edler Einfachheit besteht, zu verschnörkeln. Ein Sänger, der das thut, ist aus doppeltem Grunde verwerflich, denn nicht genug, daß er eine wichtige Kunstsatzung leichtsinnig überschreitet, er stiehlt auch dem Tonsetzer sein Verdienst, und es wäre besser, daß gediegene Compositionen in den Bücherschränken vermoderten, als daß sie von schlechten Sängern heillos verpuscht ins Leben gerufen werden.

Um nie Gefahr zu laufen, gegen die Grundregeln zu verstoßen, ist es nöthig, daß der Schüler den Styl der verschiedenen Gesangarten und die demselben entsprechende Ausführungsmethode kennen lernen.

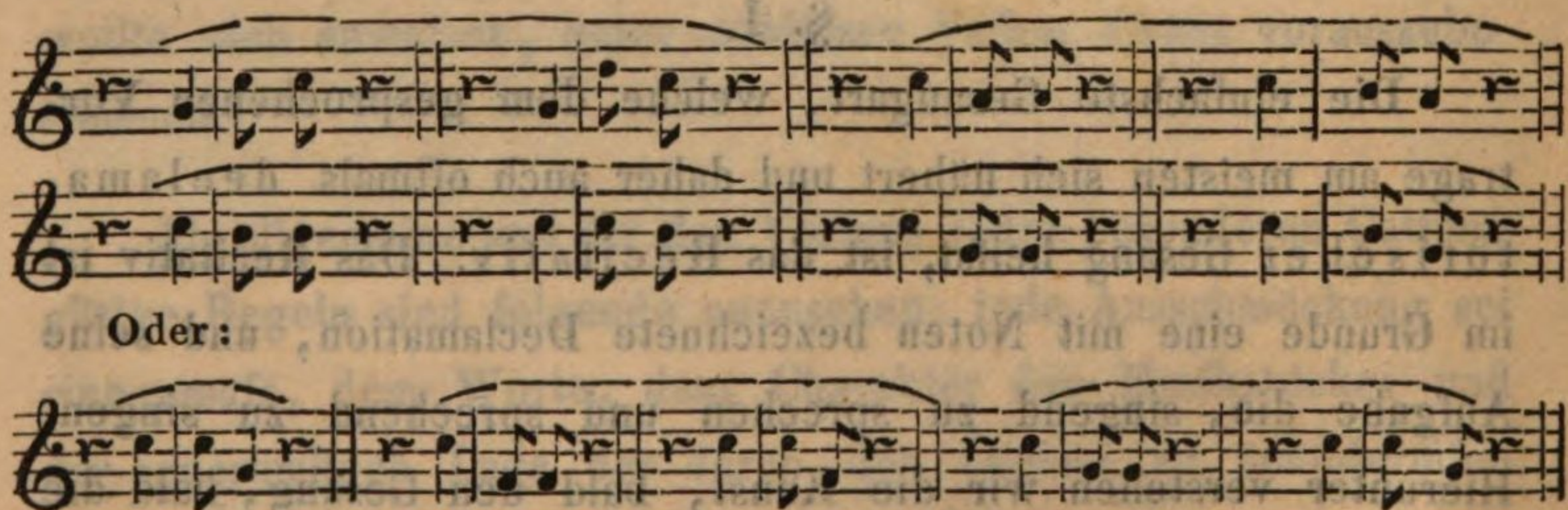
§. 1.

Die einfachste Gesangart, welche dem gesprochenen Vortrage am meisten sich nähert und daher auch oftmals declamatorischer Gesang heißt, ist das Recitativ. Das Recitativ ist im Grunde eine mit Noten bezeichnete Declamation, und seine Aufgabe die, singend zu sprechen und sprechend zu singen. Hierunter verstehen wir die Kunst, bald den Gesang, bald die Sprache vorherrschen zu lassen, niemals aber eine Stelle völlig zu sprechen, was zwar besonders im komischen Gesange bisweilen gehört wird, nichts desto weniger aber gerade so thöricht ist, als wollte man im gesprochenen Vortrage plötzlich einen Satz singen.

Da, wo im Recitativ das Ton-Element das vorherrschende ist, wo es also darauf ankommt, durch eine vom Componisten

sorgfältig vorgezeichnete Melodie zu rühren, da kann der Sänger mehr oder weniger das Portament anwenden. In demselben Falle dürfen auch nur, da das Recitativ einfach und schmucklos sein soll, Verzierungen angebracht werden, doch müssen diese in hohem Grade bezeichnend sein. Ist der Sänger nicht im Stande, dergleichen zu erfinden, so thut er wohl, auch hier die schlichte Melodie gefühlvoll zu singen. Sehr häufig sind aber nur solche Noten von den Componisten vorgeschrieben, welche den in der Harmonie begründeten Gang der Declamation bezeichnen, also nur harmonische Noten; hier kann nun der Sänger, um Anmuth und Mannichfaltigkeit in den Vortrag zu bringen, melodische und metrische Abänderungen treffen, wobei er nur die harmonischen Wendungen zu berücksichtigen hat.

Doch auch da, wo die Melodie vom Tonsetzer reicher ausgestattet ist, kommen bei Schlussfällen auf den guten Takttheilen fast nur harmonische Noten vor. Diese muss der Sänger dahin abändern, dass er die erste derselben um einen halben oder um einen ganzen Ton, oder um eine Terz oder Quarte u. s. w. höher singt als die zweite. Z. B.



Im Recitativ ist kein Zeitmaß der Bewegung vorgeschrieben, und diese große Ungebundenheit giebt dem wahren Sänger einen unübersehbaren Spielraum zur Schilderung wechselnder Gefühle und Leidenschaften, welcher noch dadurch erweitert wird, dass er nicht einmal an die vom Tonsetzer vorgezeichnete Takteintheilung sich zu kehren braucht. Er kann demnach No-

ten verlängern oder verkürzen, Pausen vermehren oder vermindern, einschalten oder weglassen, die Bewegung des Vortrages bald hemmen, bald beflügeln, je nachdem er es für seine Absicht zweckdienlich findet *).

Soll eine Stelle im Recitativ in einem gewissen Takte gesungen werden, so muß beim Anfange einer solchen Stelle ein Tempo oder auch *arioso* geschrieben stehen.

Zur Verdeutlichung der über den Vortrag des Recitatives gegebenen Regeln lassen wir nach dem fünften Theile dieses Werkes Beispiele folgen, welche von den Schülern fleissig studirt werden müssen. Die oberste Zeile enthält die nöthigen und verschönernden Veränderungen und Ausschmückungen, die dort der Sänger zu treffen hat, ein Bogen () bedeutet das Portamento.

*) Die Kunst, das Recitativ regelrecht und schön vorzutragen, ist zum Schmerze aller wahren Kenner und Freunde des Gesanges fast gänzlich erloschen. Statt des Recitirens hört man jetzt nichts als ein sinnloses Herschnattern der einzelnen Takttheile, wobei das Streben, im Takte zu singen, das vorherrschende Kriterium ist, ein hölzernes, wahrhaft jammervolles Scandiren des Textes, ohne Seele, Leben und Farbe. — Was die Bewegung des Recitativ-Vortrages insbesondere betrifft, so müssen wir ausdrücklich erwähnen, daß die Manier der heutigen italienischen Sänger auch hierin, wie überall, von dem rechten Wege abgewichen und aus der Art geschlagen ist, denn auch sie parliren das Recitativ nach Art einer klappernden Mühle her, wobei die Sänger von dem neumodischen Taktklöppel immer mehr gehetzt werden, indem dieser fast unaufhörlich drohend emporgehoben ist, um das Orchester zum Zwischenspiel zu commandiren. Zwar ist Uebertreibung jeder Art verwerflich, also auch die, das Recitativ zu breit zu singen; jedenfalls aber ist heut zu Tage der Vortrag desselben in ein so geist- und seelenloses Abhaspeln der Noten und Silben ausgeartet, daß man vor allen Dingen auf einen langsameren Gang der Declamation dringen muß. Um dahin zu gelangen, ist es nöthig, daß man auf dem ersten und vorletzten Tone der Phrase die Stimme ruhen lasse, weil diese beiden Töne auch in der guten Scansion des Recitatives auf diese Weise hervorgehoben werden müssen, jedoch ohne zu sehr verlängert zu werden.

§. 2.

Die höchste Aufgabe für den Gesang, ja man möchte fast sagen der eigentliche Gesang ist das Cantabile, welches auch eben wegen der Gröftheit seines Wesens den Namen von *Cantare*, singen, hat. Das Cantabile kann nur von grofsen Talenten vollkommen vorgetragen werden, weil man dazu alles das bedarf, was nur grosse Sänger besitzen: die schönste Stimme, Tonbildung im höchsten Sinne des Wortes, die Kunst des Athmens und langen Athem, weil hier sich die meiste Gelegenheit zeigt, die Stimme aushallen zu lassen (*messa di voce*), Portament voll Weihe und Salbung, zu Erschwingung des declamatorischen Ausdruckes Gefühl und Phantasie, einen geläuterten und feinen Geschmack hinsichtlich der anzubringenden Verzierungen und Cadenzen, deutliche und edle Aussprache.

Das Cantabile kann nur in den langsamsten Taktarten vorkommen, deshalb müssen alle Ausschmückungen, die nur mit sorgfältiger Auswahl anzubringen sind, einen würdevollen, mit Anmuth und Lieblichkeit gepaarten Charakter tragen, der Triller mufs langsamer als in den übrigen Gesangarten geschlagen und sein Schluss besonders mit grofser Ruhe ausgeführt werden. Die Cadenzen sind in dieser Gesangsgattung, wie in der Bravour-Arie, von besonderer Wichtigkeit, und deswegen ist hier der Ort, um über das Wesen und die Natur der ausgeführten *Cadenz* (*Cadenza ad libitum*) zu sprechen.

Die *Cadenz* oder der Orgelpunkt ist stets in dem auf den Schluss hinleitenden Taktabschnitten von den Componisten angebracht, und ihre Ausführung und Behandlung wurde von den italienischen Sängern der Vorzeit nach folgenden, von allen Singschulen für unverletzlich gehaltenen Gesetzen angeordnet:

1) Jede Cadenz mufs in einem Athem vorgetragen werden, wesshalb der Sänger die Kraft seiner Brust genau berechnen können mufs.

2) Jede Cadenz muß mit Stimmaushall beginnen, und mit sehr verlängertem Triller schliessen.

3) Jede Cadenz muß etwas Höheres enthalten, als in der Arie vorher gehört worden, und um diesem Gesetze zu genügen, muß sie ein Motiv haben, welches allemal der Hauptgedanke des vorhergegangenen Gesangstückes sein muß, und daher ist eine ächte Cadenz eigentlich eine tiefsinnige und phantasiereiche Betrachtung über das Schönste in dem eben vorgetragenen Gesangstücke *). Diese Kunst hieß man *ripilogare*, d. h. kurz wiederholen, in Kürze zusammenfassen, recapit-

*) Das Gesetz, daß die Cadenz in einem Athem ausgeführt werden müsse, hatte die Absicht, ein in der Natur begründetes, keinem Schwanken unterworfenen Maß für die Länge der Cadenzen zu haben. Wie weise eben diese Absicht war, hat die Zeit und Erfahrung gelehrt, denn diejenigen Sänger, welche es nicht achteten und überschritten, machten unverhältnißmäßig lange und darum langweilige Cadenzen, weil sie das Urmaß verloren hatten, und wurden durch die öffentliche Stimme mit dem Namen *fanfarone* hart genug bestraft.

Das Gesetz unter II.

verdankt seine Entstehung der Ansicht, daß die Cadenz, als die schönste und genialste Offenbarung der Kunst, den Ton in seiner vollkommensten Entwicklung und die lieblichste Verzierung des Gesanges in sich schliessen müsse.

Das Gesetz unter III.

entsprang der Ueberzeugung, daß eine Cadenz, ohne diese leitende Idee gebildet, nur eine unpoetische Affectation oder inhaltlose Spielerei sein könne.

Schon vor drei und vierzig Jahren sprachen Mehul, Cherubini, die großen Sänger Mengozzi, Garat, und die übrigen trefflichen Verfasser der Gesangschule des Pariser Conservatoriums über die Cadenz sich folgendermaßen aus: „Seit einiger Zeit läßt man die Cadenz in Bravour-Arien weg. Die Componisten thun hier, was die Sänger fordern. Italienische Sänger von ehemals, auch wohl noch jetzt, würden geglaubt haben, ihr Ruf müsse darunter leiden, wenn die Cadenz wegbliebe. Sie hatten dafür herrliche Gründe; jetzt hat man sie dawider, weil die Kunst, lange athmen zu können, nicht mehr ein wesentliches Gesetz des Gesanges ist. Es ist also Zeit, dieß vergessene Gesetz wieder in seiner Kraft einzuführen.“

ituliren. Und dieser poetischen Kunstauffassung nach hielt man die ausgeführte Cadenz für einen unentbehrlichen Bestandtheil des Vortrages, der einzig der Künstlergröfse und dem Genie des Sängers sein Dasein verdankt.

In der Cadenz kann sich der Sänger auch als Kenner der Harmonie zeigen, indem es ihm hier sogar verstattet ist, in andere Tonarten zu moduliren, um dann kunstmäfsig und geschickt zu der kühn verlassenen Harmonie zurückzukehren.

Die Fermate kommt im Verlauf einer Arie, gewöhnlich auf einer Dominante vor, und ist hinsichtlich der Ausführung nur dem Gesetz unterworfen, dafs diese ebenfalls in einem Athem geschehen mufs. Hier kann der Sänger langsame und schnelle Läufer, eine Reihe Mordente, oder Triller anbringen, oder auch nur eine *Messa di voce* ausführen, jedoch mufs diese letztere auch die Fermate jedesmal eröffnen.

§. 3.

Die Arie, oft auch Cavatina, im verringerten Maafsstabe Ariette, genannt, ist ein Gedicht, in welchem ein Hauptgedanke auf verschiedene Weise lyrisch ausgesprochen und vom Componisten durch mannichfache melodiose Umschreibung und vielseitige Behandlung zum höchsten Ausdrucke des Gefühls gesteigert wird. Die Arie kann, je nachdem sie einen Gegenstand hat, in jedem Tempo sich bewegen. Geschieht dieß in einem sehr langsamen, so ist sie Cantabile. Im Allegro ist sie vom Componisten bisweilen in der Absicht geschrieben, dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, Umfang, Kraft, Gleichheit und Cultur seiner Stimme zur Schau zu tragen, und heifst dann Bravour-Arie. Da dieselbe den Zweck hat, die Kehle eines Sängers glänzen zu lassen, so hat dieser weniger nöthig, auf Sinngemäfsheit der Verzierungen zu sehen, die er aufer den vom Componisten vorgeschriebenen anbringen will, wenn sie nur der Absicht des Tonsetzers entsprechen und harmonisch richtig

sind. — Seit langer Zeit werden fast gar keine Bravour-Arien mehr geschrieben, unstreitig weil man sie nicht mehr singen kann, so viele Scheingründe man auch anführen mag, um alle Schuld von den heutigen Sängern auf die Componisten und den Zeitgeschmack zu schieben *).

Die Arie im Allegro muß mit lebhaften, kraftvollen, runden und leicht ausgeführten Manieren ausgestattet sein und ihr ganzer Vortrag das Gepräge der Kühnheit tragen.

Die Arie im Andante liegt zwischen dem Cantabile und dem Allegro mitten inne, ihre Bewegung ist beschleunigter als die des Cantabile, und langsamer als die des Allegro, es ist eine mäßige Bewegung. Der Vortrag des Andante darf nicht die Salbung und Weihe von dem des Cantabile, und nicht die Kühnheit von dem des Allegro haben, sein Charakter ist Anmuth und Grazie, dem gemäß die Manieren sein müssen, voll reizender Einfalt, leicht und gefällig, die Schwingungen der Stimme gewandt, ausdrucksvoll, aber nicht so energisch wie im Allegro.

Das Agitato trägt den Character der Spannung, Verwirrung, des Aufersichseins, schildert daher in der Regel wilde Seelenzustände, wie Zorn, Rachlust, Eifersucht, Verzweiflung, Wahnsinn, und ist also für den Sänger eine unendlich schwere Aufgabe, deren Lösung Gefühl, Kraft des Ausdrucks, einen

*) Man hat die Keckheit so weit getrieben, zu sagen, man wolle heut zu Tage keine Bravour-Arien mehr, weil sie zu wenig für das Herz, sondern nur darauf berechnet wären, Kunstfertigkeit zu zeigen; ohne zu bedenken, dass die edle und siegreiche Behandlung des Stoffes die Hälfte jeder Kunstleistung ausmacht, und dass sie sogar mit Geist und Gemüth durchdrungen sein kann. Wäre jenes prude Vorgeben gegründet, so müsste man folgerecht eigentlich gar nicht mehr für den Gesang componiren, weil unseren Sängern eben jene Hälfte jeder ächten Kunstleistung abgeht; dann müsste man aber auch nicht von der neu-modischen Clavierpaukerei und Geigerei entzückt sein, jedenfalls aber zugeben, dass die taschenspielerartige Schnelligkeit der Finger gewisser Tages-Virtuosen hinter der glänzenden Kehle eines großen Sängers immer noch weit zurückstehen dürfte.

zum Herzen dringenden Ton und grofse Sicherheit im Vortrage erfordert. Diese Zustände lassen nur wenige Verzierungen, und zwar nur dann zu, wenn die Aufregung des Gefühles den höchsten Gipfel erreicht hat. Sie müssen kurz, kraftvoll und schnell sein, ohne Zierlichkeit und Glattheit in der Ausführung zu entbehren; dann werden sie, mit Einsicht und Geschmack angebracht, dem stürmischen Gange und den leidenschaftlichen Accenten des Agitato einen Reiz der Virtuosität verleihen, welcher nie schadet.

Es giebt auch Arien mit zwei Charakteren oder Bewegungen, von welchen die erste gewöhnlich ein Cantabile oder ein daran grenzendes Tempo, die zweite ein Allegro oder Agitato ist. In Beziehung auf den Vortrag derartiger Gesangstücke treten demnach die für Cantabile, Allegro und Agitato gegebenen Gesetze in Kraft, und wir verweisen auf die betreffenden Abschnitte dieser Singeschule *).

§. 4.

Das Rondo ist eine der schönsten Erfindungen der Tondichtung und eine würdige Aufgabe für die Kunst des Sängers.

*) Wir lassen am Schlusse dieser Singeschule einige Gesangstücke aus Händel's Messias folgen, welche die Schüler auf das Fleissigste üben müssen und wobei die Lehrer namentlich auf Athmen und Portament streng halten und die Zöglinge in diesen Künsten gründlich unterrichten müssen. Wir haben gerade diese Gesänge gewählt, weil wir sie zu dem Vollendetsten zählen, was grosse Genies in diesem Genre der Composition geleistet haben. Hier ist die melodische Umschreibung auf das Höchste ausgebildet, die Declamation im erhabensten Style, die Kunst, für die Stimme zu schreiben, meisterhaft geübt, die Coloraturen unendlich schön und eine Fülle der edelsten Poesie geboten, was Alles nur von grossen Naturen völlig begriffen und wiedergegeben werden kann. Wir erwarten indessen für die Wahl dieser herrlichen Werke auch von geringeren Talenten keinen Vorwurf, sondern vielmehr Dank, weil gerade sie der mächtigsten Antriebe und des Ideals am meisten bedürfen, um ihrem Streben Schwung und höhere Richtung zu verleihen.

Was zuvörderst den Organismus des Rondo anlangt, so besteht es aus mehreren Strophen, von welchen die erste nach jeder folgenden wiederholt wird, weshalb man sie auch die Rondo-Strophe oder Reprise nennen könnte. So abschreckend dies auch scheinen mag, so bietet es doch gerade dem Sänger ein weites Feld, seine schöpferische Phantasie und seinen Geschmack glänzen zu lassen. Um nämlich den Namen eines Sängers zu verdienen, muß er die wiederkehrende Strophe bei jeder Wiederholung, ohne die Grundharmonie zu verletzen, so mit sinnreichen und anmuthigen Verzierungen ausstatten, daß sie immer neu geschmückt und verschieden dem Zuhörer entgeschallt. Damit man aber nicht versucht werde, dieses große Verdienst des Sängers auf Rechnung des Tonsetzers zu schreiben, muß er jene wiederkehrende Strophe das erste Mal ganz so singen, wie es die Noten verlangen.

Es giebt ernste und heitere Rondo's, Rondo's mit einer, und Rondo's mit zwei Bewegungen. Die erste Bewegung des Rondo der zweiten Gattung ist zwischen Cantabile und Andante mitten inne liegend, oder auch ein Andante, wie z. B. in dem berühmten Rondo Mozarts: „*Non temer, amato bene*,“ dem noch ein Recitativ: „*Ch'io mi scordi di te*“ vorangeht. Die zweite Bewegung ist ein Allegro oder Allegretto, hat aber stets die Grazie des Letzteren als Criterium an sich, welches dem eigentlichen Allegro abgeht. Die Manieren in der ersten Bewegung dürfen nicht so weit und majestätisch wie die im Cantabile, aber auch nicht so leicht wie die im eigentlichen Andante, sondern etwas schwerer und gewiegter, der ganze Vortrag darf nicht so feierlich und erhaben wie im Cantabile, aber nicht so leichter Behandlung wie im Andante sein.

Die zweite Bewegung muß, als vorzugsweise graziös, auch graziöser als das Allegro, mit entsprechenden Manieren, aber

nicht so glühend wie das Agitato, auch nicht so heroisch, wie das Allegro ausgeführt werden.

Der Vortrag und die Ausschmückungen des Rondo mit einer Bewegung werden so sein müssen, wie sie der Charakter dieser letzteren bedingt.

§. 5.

Es giebt Arien, wo jede Note eine Silbe hat und welche deshalb sillabische Arien, im Italienischen *Note e parole*, wohl auch *Arie parlanti* (Wortnoten, sprechende Arien) heißen. Hier ist von eigentlichem Gesange nicht die Rede, sondern nur von einer Art musikalischen Sprechens, weshalb in dieser Gattung auch Alles, wodurch ein talentvoller Sänger sich auszeichnet, in Wegfall kommt. Klare und deutliche Aussprache ist nebst Hervorhebung des Rhythmus das Wesentliche im Vortrage dieser Arien. Um die erstere zu gewinnen, muß der Sänger jedesmal den Text, ehe er an das Studium des Gesanges schreitet, laut und wiederholt, mit vollkommener Artikulation und Aussprache, ohne heftige Bewegung des Mundes, namentlich des Unterkiefers, ohne viel Athem, erst langsam, dann allmählig schneller vorlesen, und zwar vorzugsweise bei sillabischen Gesängen, weil es hier viel auszusprechen giebt und das Tempo stets ein rasches ist. Um den Rhythmus hervorzuheben, muß die Stimme auf den guten Takttheilen verweilen, ohne jedoch in Uebertreibung zu verfallen.

In den komischen Opern sind die sillabischen Arien jetzt nur noch allein zu finden, aus der ernsten Oper sind sie gänzlich verschwunden.

§. 6.

Die Bitte — *Preghiera* im Italienischen —, die besonders in neueren Opern häufig wiederkehrt, muß als ein Gebet, als eine Anrede an das höchste Wesen die tiefste Demuth, die unbedingteste Hingebung, das unterwürfigste Flehen athmen. Jede

Ausschmückung könnte hier nur komisch sein, weil sie, statt der genannten Empfindungen, Trotz oder Dünkel verrathen würde. Hingegen ist hier das Portament vorzugsweise an seinem Platze.

§. 7.

Die Romanze ist eine einfache poetische Schilderung irgend einer ungewöhnlichen, fast immer rührenden Begebenheit, die auch in das Erhabene und Furchtbare hinüber schweifen kann. Da sie erzählend oder schildernd ist, so verlangt sie einen prunklosen, aber innigen und ergreifenden Vortrag, der mit malerischer Kraft ein lebensvolles Bild des Ganzen vor die Seele führt. Der wahre Sänger wird in der Romanze oder Ballade keine Schwierigkeiten finden, und die hohe Meinung, welche manche Neueren von ihr haben, ist ein Zeichen ihrer künstlerischen Schwäche. Sollte sie in der That für ein Zeichen von der Schwierigkeit der Aufgabe zu achten sein, so könnte man das Declamiren derselben und anderer lyrischer Gedichte auch für die Aufgabe eines großen Redners halten, da heut zu Tage viele berühmte Schauspieler es nicht verschmähen, dergleichen dem Publicum vorzutragen, ungeachtet man dieß früher als eine Aufgabe für Schulknaben betrachtete.

§. 8.

Das Lied schildert irgend eine wohlthuende Empfindung, und kann weltlichen Inhaltes — National-Gesang, Volks- oder Liebeslied —, oder religiösen Inhaltes sein. Sein Vortrag ist der leichteste und bedarf keiner weiteren Anweisung, als daß der Sänger, wenn mehrere Verse nach einer und derselben Melodie gesungen werden, jeden einzelnen mit kleinen gefälligen Manieren ausschmücken kann, um der Einförmigkeit vorzubeugen.

Zweites Kapitel.

Von der Aussprache.

Wie relativ auch jede Bevorzugung, die man irgend einer Sache ertheilt, sein mag, und wie vorsichtig man auch zu Werke gehen muß, ehe man einem Gegebenen vor Allen seines Gleichen den Rang einräumt, weil jedes eigenthümliche Vorzüge besitzt; so kann man von der Menschenstimme doch schon defswegen behaupten, daß sie das vollkommenste Instrument sei, weil sie einen unschätzbaren Vorzug mit keinem theilt und auch ewig allein besitzen wird: die Fähigkeit, dem Tone jenes belebende Wort unterzulegen, welches einzig ein Erzeugniß des edelsten Schatzes, der Vernunft, ist. Da aber die Menschenstimme ausserdem Kraft und Metall und Heroismus der Blasinstrumente mit der Weichheit und Biagsamkeit der Saiteninstrumente vereinigt, so ist Singen nichts Anderes, als die schönste Sprache mit dem schönsten Tone sprechen. Sprechen und singen zugleich! Man kann das nur fühlen! Was vermag nicht schon der Instrumentalist für Wirkungen auf das Gemüth hervorzubringen, dessen Werkzeug nicht die Hälfte von dem entzückenden Reize des schönen Tones der Menschenstimme, geschweige jene erhabene Fähigkeit besitzt. Der Gesang der Menschenstimme ist die reinste und zarteste Verkörperung des Geistes, und darum auch die edelste und würdigste, in deren eigenstem und innerstem Wesen freilich ihre wie der Blitz vorüberstürzende Erscheinung liegt.

Es wird demnach jedem einleuchten, daß der Sänger, der die Aussprache vernachlässiget, sich des edelsten Naturgeschenkes entäufsert und auf den schönsten Vorzug freiwillig verzichtet. Ja, er thut noch mehr, denn da nur mittelst der Vocale der ächte Gesangton gebildet werden kann, so muß dieser noth-

wendig aus der Tonschöpfung verschwinden, sobald jenen nicht ihr Recht geschieht. Das Wort ist der Körper, der Ton die Seele, Eines kann ohne das Andere nicht bestehen. Ein Gesang ohne reine, verständliche und edle Aussprache hat schon aufgehört, Gesang zu sein, er ist nur noch ein Tönen ohne Sinn und Inhalt.

Das Erste nun, was Einer zu thun hat, um eine vollkommene Aussprache beim Gesange sich anzueignen, ist, daß er sich fleißig übe, jeden Vocal rein und deutlich zu geben.

Die Vocale sind für den Gesang das Beste im Schatze der Sprache, die Edelsteine, die Kronjuwelen, und unter sich wieder von verschiedenem Werthe.

Der König des Alphabets, der Grundlaut, auf dem alle anderen Laute erst fussen, ist A. Wer diesen gut aussprechen kann, hat schon viel gewonnen.

In den verschiedenen Dialekten der deutschen Zunge ist das *a* ein anderes. Manche Provinzen sprechen es unendlich breit, schreiend hell aus, andere so dunkel, daß es dem *o* gleicht, noch andere machen ein halbes *e* daraus, und die höheren Stände in einem gewissen Distrikte halten es sogar für schön, statt *a* geradezu *e* zu sprechen. Alle diese Idiome sind falsch und verwerflich. Weder zu breit, noch zu dunkel, weder ein halbes, noch ein ganzes *o* oder *e* darf das *a* sein, sondern es muß voll und frei aus dem Munde kommen. Hierbei bringen wir das bereits Gelehrte nachdrücklich in Erinnerung, daß, je höher die Stimme ist, eine um so leichtere, je tiefer sie hingegen ist, eine um so dunklere Aussprache der Vocale sich für sie eignet. Zärtlichen Gefühlen sagt diese, düsteren Empfindungen jene Aussprache zu, und man muß nach diesen Empfindungen die Aussprache modeln, ohne in einen der gerügten Fehler zu verfallen. (Siehe das Kapitel über die Classificirung der Stimmen und die Aesthetik der Mundstellung).

Das *E* folgt an Klangwerth auf *A*, ist nach diesem der schönste, klangreichste und singbarste Vocal. Nach ihm kommt *O*. Ihre Aussprache ist bereits in dem Kapitel über das Scala-Singen abgehandelt worden, und wir erwähnen hier nur noch, daß man auf *o* ehemals ungern lange Passagen machte. In der neueren Zeit ist diese Bedenklichkeit verschwunden.

Das *J* muß in der Gesang-Aussprache etwas dem *ü* genähert werden, weil es sonst, als der dünnste und höchste Vocal in der Leiter der Vocale, dem Ohre schrill und spitz klingt, man möchte sagen gläsern vorkommt.

U eignet sich ganz und gar nicht für den Gesang, und es ist eben gerade deshalb die Silbe *ut* in der Solmisation mit *do* vertauscht worden. Sind schon auf *i* lange Passagen gegen den guten Geschmack, so daß die älteren Componisten vermieden, mehr als vier Noten hinter einander auf *i* singen zu lassen; so würde dieß auf *u* geradezu ein musikalisches Verbrechen sein.

Das sind die Vocale, die im italienischen Gesange vorkommen, woraus hervorgeht, daß, um gut deutsch zu singen, noch mehr Studium der Aussprache erfordert wird als für den italienischen Vortrag, und zwar wegen der Doppelvocale, die in jenem fast gar nicht vorkommen.

Einen großen Vorzug hat allerdings die italienische Sprache vor der deutschen, weil sie mehr Vocale und keine Consonanten-Anhäufungen hat, wie diese; diese hingegen hat wieder eine größere Manichfaltigkeit in den Vocalen, und zwar wegen der Doppel-Lauter *ä*, *ö*, *au*, *ei*, *äu*, *ai*, *eu* und *ü*. Wenn daher der deutsche Sänger seinen Vortheil zu nützen versteht, wird er die Härte der Sprache durch die Abwechslung unter den Vocalen vergüten.

Für die Aussprache des *ä* gelten dieselben Regeln, wie für das *e*, nur daß jenes seiner Natur nach breiter ist. Im Ge-

sange ist die Beobachtung dieses Unterschiedes schwieriger als in der Rede, weil dort das *e* schon breiter ist als hier.

So gelten die Regeln für die Aussprache des *e* auch für die des *ö*, welches sich von jenem nur dadurch unterscheidet, daß es eine geringere Oeffnung der Lippen, verbunden mit einer kleinen Wölbung des inneren und äußeren Mundes erheischt.

Gleiche Bewandniß hat es mit der Anwendung der Aussprache des *i* auf den Dyphthong *ü*.

Von der Aussprache der übrigen Doppelvocale ist bereits in dem Abschnitte über das Portamento die Rede gewesen, und wir haben hier nur noch Folgendes zu erwähnen: Die falsche Aussprache dieser Dyphthongen tritt besonders bei Noten von größerer Geltung ein. Um sie zu verhüten muß der Sänger die Anhängung des zweiten Vocals, des *i* und *ü*, bis auf den letzten Moment der zu haltenden Note verschieben, so daß sie höchstens ein Vier- und Sechszigtheil an Zeitwerth beträgt. Widrigenfalls erfolgt sofort die Wortverderbniß, daß zwei Vocale statt eines einzigen gehört werden.

Zu einer guten Aussprache gehört ferner die genaueste Betonung aller Consonanten. Es ist allemal ein Zeichen geringer Ausbildung, wenn diese vernachlässigt wird. Am meisten ist dieser Vorwurf den deutschen Sängern zu machen, die mit den Dyphthongen und Consonanten gewöhnlich eine klägliche Wirthschaft treiben. Den allermeisten von ihnen ist es eine Kleinigkeit, für *t* ein *d*, für *p* ein *b*, für *eu* ein *ai* u. s. w. einzuschmuggeln. Gegen solche unverantwortliche Sprachfälschung muß ein guter Gesanglehrer um so mehr eifern, als von der scharfen Articulation der Consonanten die Klarheit und Deutlichkeit der gesamten Aussprache hauptsächlich abhängt. — Insofern hier die Aussprache der einzelnen Consonanten in Frage kommt, so setzen wir ihre Kenntniß, als dem Gebiete der Grammatik angehörend, bei einem Schüler der Gesangkunst mit Recht

voraus, enthalten uns daher des Eingehens auf die Erklärung dieser Aussprache, und legen sie nur den Lehrern und Schülern aufs nachdrücklichste ans Herz. Die Articulation der Consonanten dagegen müssen wir einer näheren Erörterung unterwerfen. Unter Articulation der Mitlauter ist nämlich die Art und Weise zu verstehen, die Aussprache der Consonanten mehr oder minder zu kräftigen und hörbar zu machen. Das Maafs dafür giebt vorzugsweise die Gröfse des Raumes, wo gesungen wird, die Stärke des Orchesters und die Anzahl der Zuhörer. In einem grofsen Saale, auf dem Theater und in Anwesenheit einer grofsen Volksmenge müssen die Mitlauter kräftiger artikulirt werden, als im Zimmer vor einigen wenigen Hörern, während die Aussprache unter allen Umständen dieselbe bleibt. Aber auch die auszudrückende Empfindung ist nicht ohne Einfluss auf die Articulation, insofern eine sanfte Empfindung eine weichere Behandlung der Mitlauter bedingt als eine wilde Leidenschaft.

Besondere Rücksicht fordern im Deutschen die Consonanten *l* und *r*, wenn sie am Ende einer musikalisch und sprachlich kurz betonten Silbe stehen, *m* und *n*, wenn sie eine kurze oder lange Silbe schliessen.

Im ersten Falle wird der kurze Vocal von vielen Sängern ganz weggelassen, wie z. B. in „Tadel“, „Mutter“ u. s. w. woraus dann „Tadll“, „Muttrr“ wird. Im zweiten Falle wird von Vielen ein Theil von der Geltung der zu singenden Note auf den Consonanten *m* und *n* ausgehalten, oder ebenfalls der Selbstlauter, wenn er ein kurzer ist, ganz weggelassen, z. B. in „Gesetzen“, „Thaten“, welche Worte dann statt der Schlufs-Silbe den hässlichen langen Nasenton „nnnn“ haben. Wer dergleichen bewirkt, verräth allemal einen schlechten Geschmack. Der Ton kann nur mit Vocalen gegeben werden, und die Consonanten müssen mit derselben Schnelligkeit, welche

für die Bildung der Dyptongen vorgeschrieben wurde, an sie angehängt werden. Durch die angeführten Wortverderbnisse werden natürlich ganze musikalische Phrasen, Figuren, Perioden zerrissen, denn weil eben der Ton nur auf Vocalen gebildet werden kann, so fallen durch jene Sprachfälschung natürlich ganze Töne aus der musikalischen Phrase aus, weshalb sie denn mit Recht eine zerrissene genannt wird.

Im Recitativ, wo dem Sänger volle Freiheit gelassen ist, die Töne zu verlängern und zu verkürzen, muß er den prosodischen Werth der Silben berücksichtigen, damit er nicht kurze Silben lang und lange Silben kurz betone.

Uebrigens sind alle Provinzialismen, sie seien welcher Art sie wollen, aus dem Gesange völlig zu verbannen, weil hier die Sprache durchaus edel gehalten sein muß. Wer alle diese Regeln genau beobachtet, der wird den Forderungen einer guten Aussprache überall genügen.

Drittes Kapitel.

Vom Ausdruck. *)

Der Ausdruck ist das Erzeugniss jener wunderbaren Gesamtkraft, die den ausgezeichneten Menschen bildet, er ist das Gepräge aus der Münze des Talenten, das Mittel, wodurch

*) Der Wichtigkeit des Gegenstandes wegen, den dieses Capitel behandelt, fügen wir ihm zwei Abschnitte aus der Gesangschule des Pariser Conservatoriums bei, weil wir sie für sehr beachtungswürdig halten. Ueber den Ausdruck sagt jene Schule: „Ausdruck im Gesange ist eine Naturgabe, welche die Kunst vergebens nachzumachen streben würde; man kann sie erklären, leiten, aber nicht lehren. Ein kalter Mensch kann ein fertiger Sänger werden, aber nie ein ausdrucksvoller. Der Ausdruck kommt aus dem Gefühl; um jedoch immer ausdrucksvoll zu

der Sänger das Werk der Dichtkunst und Musik zum zweiten Male schöner schafft, weil er durch die Kunst des Ausdrucks selbst Poet wird im höchsten Sinne. Suchen wir den Begriff

sein, muß man sich nicht stets dem Gefühle gänzlich überlassen. Es giebt keinen Ausdruck ohne Wahrheit, keine Wahrheit diesseits und jenseits der Empfindung, die man ausdrücken soll. Täglich hört man kalte und übertreibende Sänger, wovon die ersten ihren Zweck nicht erreichen, die letzteren ihn überschreiten. Beide mißfallen gleicherweise, indem sie sich von der Wahrheit entfernen. Diese zwei Klippen zu vermeiden, muß man den Umfang seines physischen und moralischen Vermögens genau kennen lernen, um es frei leiten zu können, wenn man den Gang der Leidenschaften in den verschiedenen Charakteren der bürgerlichen Gesellschaft studirt hat. Achilles und Thersites, Medea und Antigone, Alexander und Panurg haben in den gleichen Leidenschaften nicht den gleichen Ausdruck. Der Geist muß das Gefühl leiten, in Kenntniß der Menschen aller Zeiten und aller Völker. Lang und mühsam ist dieses Studium, aber unerläßlich für den Sänger, der sich für das Theater bestimmt. Ohne Studium keine Wahrheit, ohne Wahrheit kein Ausdruck, ohne Ausdruck kein Geschmack, ohne Ausdruck und Geschmack kein dramatischer Sänger. Das hier gebrauchte Wort Geschmack bedeutet nicht Anmuth und Zierlichkeit, die ein fertiger Sänger dem Gesange geben kann. Es bedeutet das Vermögen, welches die Natur giebt, in der Reihe der Dinge jedes an seinen Platz zu stellen, der ihm gebührt. Diefes ist der Geschmack, der vom Ausdrücke herührt. Anmuth und Zierlichkeit wechseln mit Zeit und Ort; sie bilden eine Manier, die man annimmt, vergift und wieder mit anderen vertauscht. Der Geschmack, wovon in diesem Abschnitte und fast in allen übrigen die Rede ist, wechselt niemals, weil er sich auf die Natur gründet. Ein Künstler der ihn nicht besitzt, zu welcher Kunst er sich auch bekenne, wird nichts schaffen, was nicht das Gepräge der Mittelmäßigkeit trüge.“

Das Kapitel, welches von den harmonischen und literarischen Kenntnissen handelt, die ein Sänger haben muß, lautet so: „Zur Vollendung des Sängers gehört nicht bloß eine schöne Stimme, ausgebildet nach der besten Methode, und staunenswerthe Mittel der Ausführung: er muß auch Kenntnisse haben. Die Kenntnisse eines Sängers müssen sich nicht auf das bloße Treffen und vom Blatte singen beschränken, was schon ein langes Studium voraussetzt. Er muß auch eine ausgebreitete Kenntniß der Accorde, der Gesetze der Harmonie und Modulation haben; er muß die Harmonie auf dem Pianoforte angeben können, und es wäre nicht unnütz, wenn er die Grundsätze der Composition kennte. Diese Kenntnisse sind einem Sänger nöthig, damit er nie Verzierungen brauche,

des Ausdruckes durch einen Vergleich der Gesang- mit der Malerkunst zu verdeutlichen. Bevor der Maler ausführen kann, muß er die Zeichnenkunst gründlich erlernt und seinen Geschmack durch häufiges Anschauen und Studiren schöner Formen und Gruppen geläutert und gebildet haben; nicht minder nöthig ist ihm die Kenntniss der Farbenbehandlung und Uebung im Führen des Pinsels. Erst nachdem er das Alles sich angeeignet, kann er die eigene Phantasie üben, indem er Entwürfe zu künftigen Werken macht und diese später beginnt. Just so ist es auch mit dem Sänger. Tonbildung, die Kunst des Athmens, Portamento, Beweglichkeit der Stimme, Vortraglehre und musikalische Kenntnisse sind ihm Zeichnenkunst, Farbenbehandlung und Führen des Pinsels, was dem Maler das Anschauen schöner Formen, das ist diesem das Anhören klassischer Sänger; jener erlangt Geschmacksbildung durch Vermittelung des Auges, dieser durch Vermittelung des Ohres. Das aber macht noch keinen ächten Künstler, denn es kann Jemand das Alles getrieben und sich angeeignet haben, ohne es durch selbsteigene Schöpfung ins Leben rufen zu können, d. h. es auszudrücken,

haben, wollen wir auch den Weg zeigen, auf welchem er einzutreten hat.

die gegen die Harmonie verstossen, oder gegen die Natur und den Charakter, wie der Melodie, welche sie schmücken, so der damit verbundenen Begleitung. — Was die literarischen Kenntnisse betrifft, so muß ein Sänger durchaus vollkommen seine Sprache verstehen, damit er die Worte richtig ausspreche, gehörig accentuiren, ihre bestimmte Bedeutung kenne und alle Feinheiten und Schattirungen des Styls fasse. Widmet ein Sänger sich dem Theater, so muß er auch noch Mythologie und alte, wie neuere Geschichte verstehen. Er muß Dichter lesen, Poesie und Geschichte werden sein Gedächtniss schmücken, seine Phantasie erwärmen und sein Gemüth in der hohen Stimmung erhalten, welche nöthig ist, grofse dramatische Leidenschaften auszudrücken, den Charakter und die Gesinnung der Personen wiederzugeben, von denen die Geschichte und die Fabel spricht, und die er darstellen soll.“

Diese goldenen Regeln mögen die heutigen Sänger zu Herzen nehmen und erwägen, wie viele ihrer davor an ihre Brust schlagen und reuig seufzen müssen: Gott sei uns Sündern gnädig!

das ist einzig und allein Sache des Talenten. Wo dieses nicht ist, da ist alle Mühe vergebens, den Ausdruck beizubringen, der eben nur durch die That erwiesen, doch nicht gelehrt werden kann; wo aber Talent sich reget, da braucht es auch nur des belehrenden Beispiels und leitender Winke. Der beste Meister vermag nichts weiter, als die Materie, die der grosse Urgeist schuf, zu veredeln, er ist ein Bildner, kein Prometheus, er kann nicht das belebende Feuer aus der Werkstatt der Natur entführen und der todten Masse einflössen.

Die Kunst des Ausdruckes also ist nichts Geringeres, als die Kunst, das erkannte Vortreffliche mit den erworbenen Mitteln zur schönen Erscheinung zu machen.

Der Ausdruck ist mithin von dem Vortrage merklich unterschieden; dieser ist der Körper, jener der Geist im Gesange, der Vortrag entspricht der Form und Gruppierung, der Ausdruck der Idee des Göttlichen, die uns aus dem grossen Bilde entgegenstrahlt, und nur wenn Vortrag und Ausdruck gleich vollendet sind, erhebt sich der Gesang zum Kunstwerke.

Nachdem wir so den Begriff des Ausdruckes festgestellt haben, wollen wir auch den Weg zeigen, auf welchem er einzig zu erlangen ist.

In der neueren Zeit hat der Wahn überhand genommen, ja Manche haben sogar behauptet, das ächte Talent brauche als solches keine Studien zu machen, ja diese seien ihm sogar nachtheilig, es wäre am reinsten und vollendetsten, wie es aus der Hand der Natur komme. Es giebt keine grössere Irrung als diese, welche aber leider einen Anstrich der Wahrscheinlichkeit und durch die Bequemlichkeit die sie bietet, unzählige Anhänger sich erworben hat.

Wie Alles im Menschen, so bedarf auch sein Talent der Ausbildung, wenn es nicht zum sogenannten wilden Genie ausarten soll. Denn was ist das Talent anders als ein hoher,

unter gewissen geistigen Fähigkeiten gleichmässig vertheilter Grad von Kraft? Je gleichmäfsiger diese nun ist, desto mehr ist geistige Harmonie im Menschen vorhanden, und je gröfser sie ist, desto mehr nähert sie sich dem Genie. Die geistige Harmonie findet sich nirgends vollkommen, da sie aber die Mutter des Kunstwerkes ist, so mufs sie ein guter Lehrer in seinem Schüler begründen und befördern, so wie es seine Aufgabe ist, die einzelnen Kräfte desselben mehr und mehr fortzubilden. Diese einzelnen, beim Ausdrücke thätigen Kräfte sind: der Verstand, das Gefühl und die Phantasie.

Vor allen Dingen mufs der Verstand des Schülers entwickelt werden, d. h. er mufs dem Lehrer stets Rechenschaft geben können, worin das Vortreffliche und worin das Verwerfliche bestehe. Das wird er aber nur dann lernen, wenn dieser, so oft er ihm irgend Etwas als Muster vorsingt, ihm auch die Gründe auseinandersetzt, warum so gesungen werden muss. Um dabei aber alle Einseitigkeit zu vermeiden und geistlose Manier zu umgehen, mufs er ihm mehrere Wege zum Ziele zeigen, ihn auch selbst welche finden lassen. Dadurch wird ein bedeutender Fortschritt gethan werden, weil der Schüler begreifen wird, dafs im Gesange ein Sinn liegen kann und liegen müsse. Indem diefs aber geschieht, wird auch sein Gefühl geweckt und geläutert werden, denn die Erkenntniss des Schönen geht sogleich in alle Geisteskräfte über. Wie der Mensch das Gute nur zu kennen braucht, um es zu lieben, zu verehren, zu wünschen, mit einem Worte: um dafür zu fühlen, so braucht er auch das Schöne nur zu kennen, um davon begeistert zu werden, dafür zu fühlen.

Wird die grofse Lehre, dafs einzig durch die Entwicklung des Erkenntnissvermögens der Schönheitsinn ausgebildet werden kann, nicht befolgt, so wird das Gefühl in ein unklares, bewufstloses Schwärmen ausarten, das, statt gleich einer Sonne zu er-

wärmen, wie ein Irrlicht trügerisch und verlockend wirkt. Ein durch jene Vernachlässigung Verbildeter wird gewöhnlich das Ueberraschende für schön, das Schöne für matt und alltäglich, das Originell - Unnatürliche für erhaben und das Natürliche für gemein halten.

Wer hingegen auf die von uns vorgeschriebene Weise gebildet ist, der wird gegen jeden Irrthum durch doppelte Waffen geschützt sein: einmal durch einen scharfen Verstand, und zweitens durch ein veredeltes und richtiges Gefühl. Ja dieses kann dadurch in dem Grade erhöht werden, dafs es auch da, wo das Definiren endet, ein untrüglicher Führer wird.

Ist das Gefühl ein natur- und kunstgemäfs gebildetes, so wird auch die Phantasie diesen Eigenschaften entsprechen, weil durch und während der Ausbildung des Verstandes und des Gefühles dieselbe theils vor Verirrungen bewahrt, theils geübt und gekräftiget wird.

Die Phantasie ist die schaffende Kraft im Künstler, welche durch das Gefühl in Bewegung gesetzt und durch den Verstand geleitet wird, oder um ein Bild aus dem Leben zu entlehnen: der Verstand ist die Ueberzeugung des Rechten, das Gefühl der Entschlufs der Ausführung, die Phantasie die Thatkraft. Jene sind nichts ohne diese, und es ist daher die Aufgabe eines guten Lehrers, nicht nur durch den Verstand und das Gefühl mittelbar, sondern auch unmittelbar auf sie einzuwirken. Diefs geschieht theils durch Schilderungen grofser Kunstmomente, theils durch Einführung in die poetischen Geheimnisse vollendeter Werke, theils durch Charakteristiken ächter Künstler, durch Einweihung in den Gang ihrer Entwicklung, durch erhebendes Darstellen ihrer hohen Begeisterung, Ausdauer und deren herrlicher Folgen u. s. w.

Einer durch solches Verfahren veredelten und gesteigerten Phantasie werden keine Schwierigkeiten im Ausdrücke unbesieg-

181

Recitativ.

Tancred von Rossini.

O patria, dol-ce e ingra-la pa-tria, al fine a te ri-

tor - no! Jo ti sa - lu-to, o ca-ra

terra degl'a - vi mi-ei ti baccio! E questo per

me, gior - - no se - re - no com-min - cia il

co-re are - - - spirar mi in se - no.

A-menai-de!

O mio pensier so-

fp

a - ve, so - lo di miei so - spi - ri, de vo - ti mi - ei, cele - ste o

get-to! Jo

ven - ni al fi - ne, io vo - glio, sfi - dan - do il mio de -

The first system of the musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "ven - ni al fi - ne, io vo - glio, sfi - dan - do il mio de -".

sti - no, qualunque si - a, me - ri - tar - ti, o pe - ri - re,

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "sti - no, qualunque si - a, me - ri - tar - ti, o pe - ri - re,". The piano accompaniment features a more active melody in the right hand.

a - ni - ma mi - a!

The third system of the musical score concludes the page. The lyrics are: "a - ni - ma mi - a!". The vocal staves end with a double bar line, and the piano accompaniment also concludes with a double bar line.

Recitativ.Vestalin von *Spontini*.

Cinna.

Vor Ve-sta's Hei-lig - thum find' ich Li - ci - ni-

us! Was führt so früh dich her, bei Phö-bus er-sten

Strahlen? Ich les' im düs-tern Blick des Lebens Ue-ber-

a tempo.

druss ; wird auch der Freundschaft Ton an deinem Ohr ver-

hal - len ? Du fliehst mich um-

Risoluto.

sonst, nie weiche ich von dir !

Licinius.

O stürzt auf mich her-

ab! o seid barmherzig mir! Be - klagenswerth bin ich!

Cinna.

Du ?

den die Mädchen kränzen, um dessen Helden-

The first system of the musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clef). The music is in 7/8 time. The vocal parts enter with a half note rest followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes.

stirn des Sieges Lorbeer glänzen,

den das zitternde

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal staves show a continuation of the melodic line with some rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Rom als Er-retter begrüsst, den der Galli-er flieht, dessen Schrecken du

The third system of the musical score concludes the page. The vocal parts continue their melodic development. The piano accompaniment features a prominent chordal structure in the right hand and a more active line in the left hand.

bist. Im Triumph kehrst du heim, wor-

Licinius.
ü - ber darfst du klagen? Des Glückes Gunst, sie schwindet

leicht, auch der Lor-beer ver - welkt, auch der Pur-pur er-

bleicht! Was kann Rom meinem Her - zen an - zu - bie - ten

The first system of the musical score consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a 7-measure rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Cinna.
wa - gen? Wo blie - be noch ein Wunsch, den Rom nicht heut' er -

The second system continues the musical piece. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a 7-measure rest, then enters with a new melodic line. The piano accompaniment continues with harmonic accompaniment.

füllt? Schon schmückt es sich zum Fest, zum frohen Sie - ges -

The third system concludes the musical piece on this page. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a 7-measure rest, followed by a melodic phrase that includes a triplet. The piano accompaniment provides harmonic support throughout.

mah-le. Dann bringet dir, sitt-sam ver-hüllt, den gol-de-nen

Licinius.

Lorbeer die jüng-ste Ve-sta-le! Ha, was sprichst du für ein

Cinna.

Wort? Wo-her die Flammengluth? du zitterst, du er-

bleichst, in Wal-lung ist dein Blut!

Recitativ.

Titus von *Mozart*.

Vitellia.

Ecco il pun-to, o Vi-

Allegro. *tr*

tel-lia! d'esa-minar la tu-a co-stanza,

tr

A - vrai va - lo - re, che ba - sti a ri mi - ra - re e

san - gue il tuo Se - sto fe - del?

Se - sto, che t'a - ma più della vi - ta su - a? che pertu - a

col - pa di - ven - ne re - o? che t'ub - bi - di, cru-

The first system of the musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the first vocal staff.

de - le, che in-giu - sta, t'a - do - ra? che in faccia a morte si gran

The second system continues the musical score. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The key signature changes to one flat (Bb). The lyrics are written below the first vocal staff.

fe - de ti ser - ba? e tu frat - tan - to, non i - gno - ta a te stes - sa,

The third system concludes the musical score on this page. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The key signature remains one flat (Bb). The lyrics are written below the first vocal staff.

an - dra - i tran - quill - la al ta - la - mo d'Augu - sto?

The first system consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment has a grand staff with a treble and bass clef, also in one flat. The music is in 7/8 time. The lyrics are written below the first vocal staff.

Ah! mi ve - dre - - i sem - pre Se - sto d'in - torno, E la - ure ei

The second system continues the musical piece. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment has a grand staff with a treble and bass clef, also in one flat. The music is in 7/8 time. The lyrics are written below the first vocal staff.

sas - si te - me - re - i che lo - qua - ci mi scoprisse - ro a Ti - to.

The third system concludes the musical piece. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment has a grand staff with a treble and bass clef, also in one flat. The music is in 7/8 time. The lyrics are written below the first vocal staff.

Fora - nga A' b om - al - al la al - l'imp A pie-di suo-i va-da si il

The first system consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment has a grand staff with a treble and bass clef, also in one flat. The music is in 7/8 time. The vocal lines start with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

tut - to a pa-le sar Si sce - mi il de - lit - to di

The second system continues the musical piece. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment has a grand staff with a treble and bass clef, also in one flat. The music is in 7/8 time. The vocal lines continue with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Se - sto, se scu sar non si puo col fal - lo mi - o l'im-

The third system continues the musical piece. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment has a grand staff with a treble and bass clef, also in one flat. The music is in 7/8 time. The vocal lines continue with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

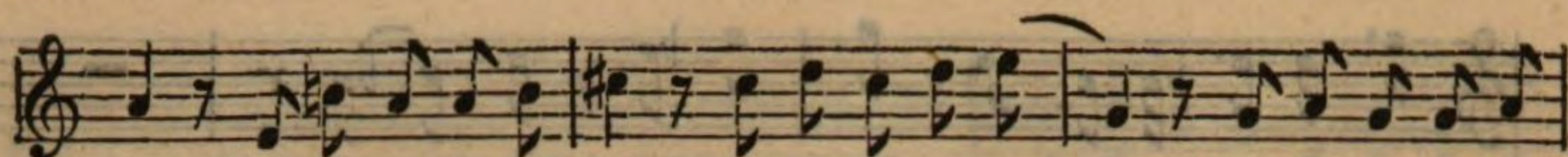
pe - ro e d'I-me-ne - i spe - ran - za a - di - o!

Recitativ.

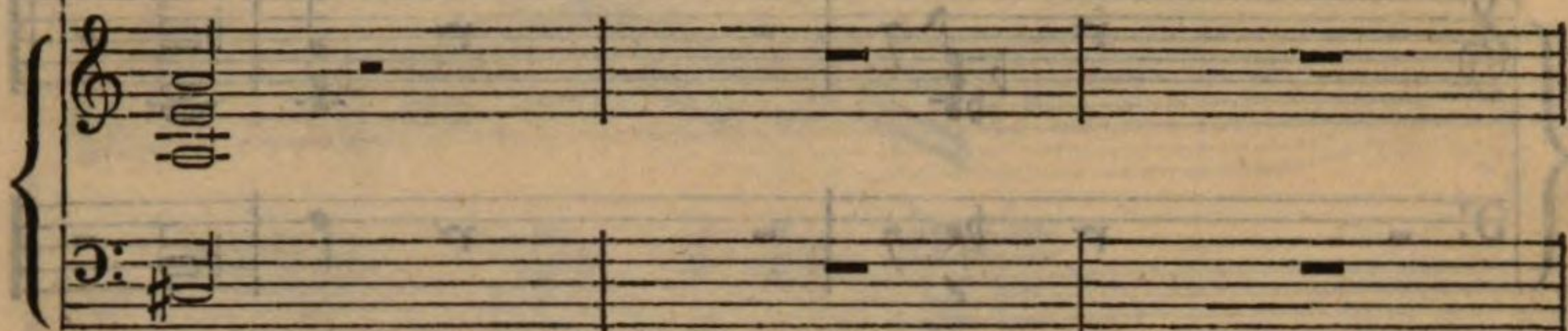
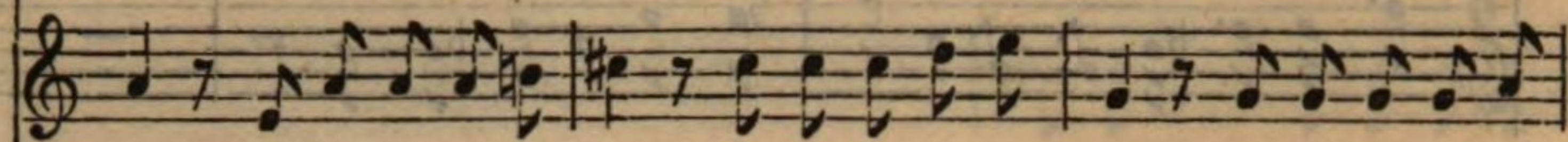
Vestalin von *Spontini*.

Ihr Schwestern, heu-te wird Li-ci-ni-us tri-um-

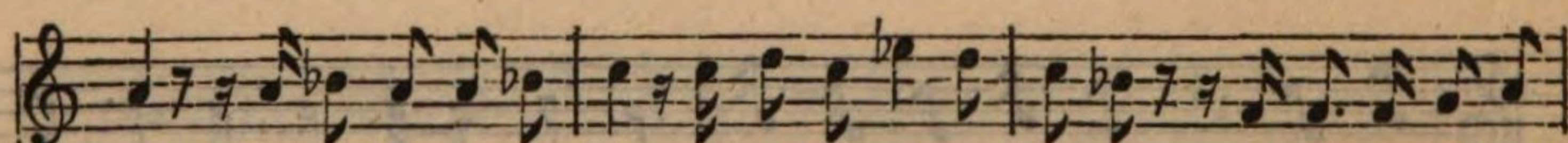
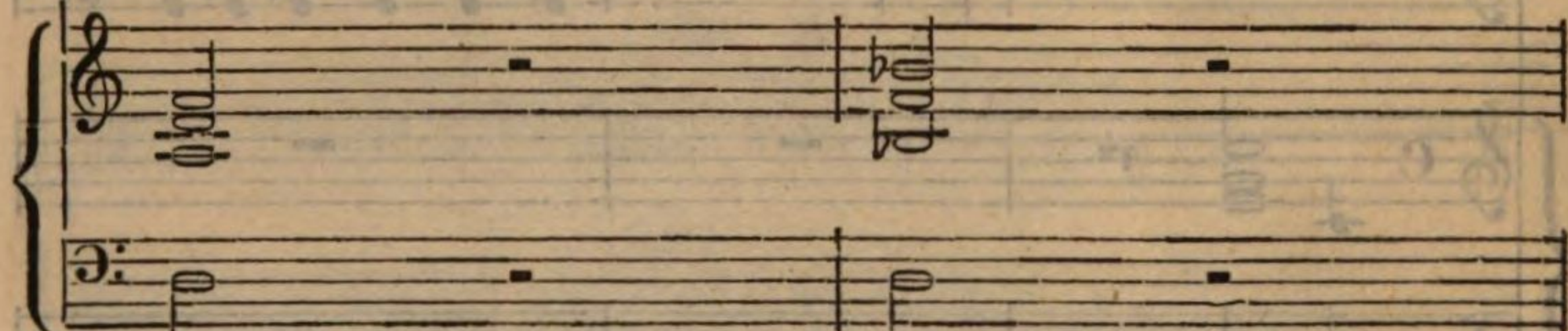
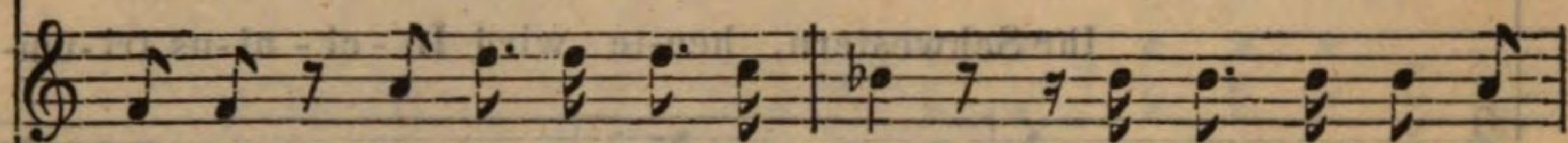
phi-ren; er ist's, der Rom be - freit von des Ver-der-bens



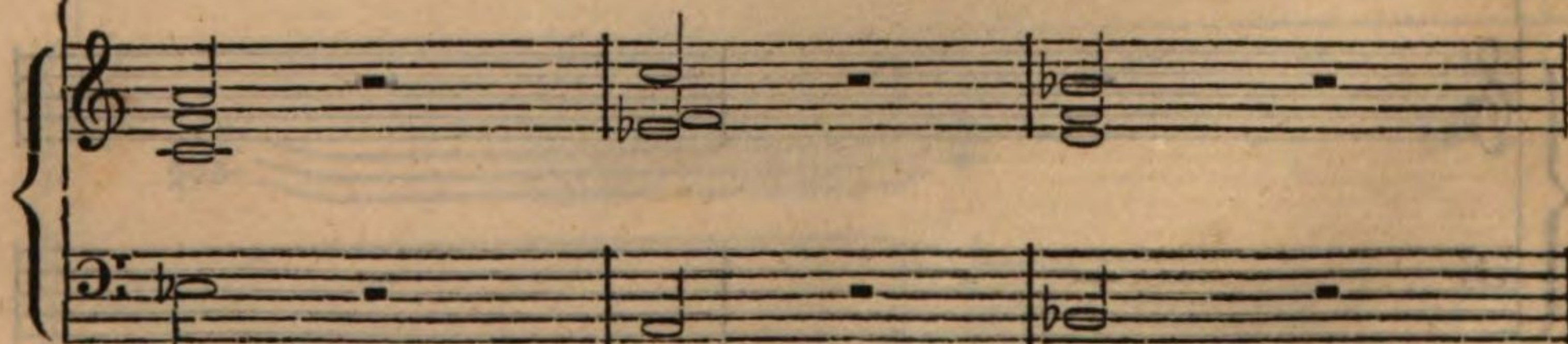
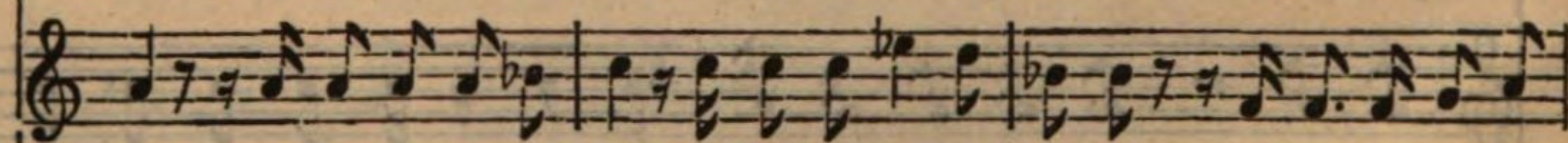
Rand. Euch steht der Vorzug zu, mit dem geweihten Band des Helden Stirn zu

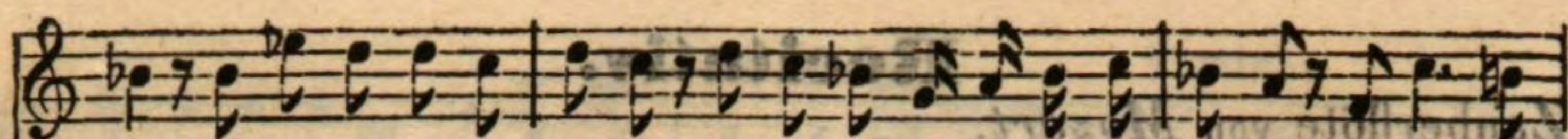


zie-ren, euch wird der Ruhm zu Theil, dass Rom vor euch sich

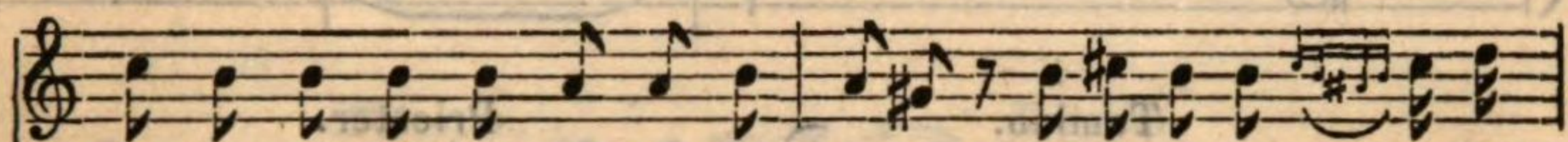
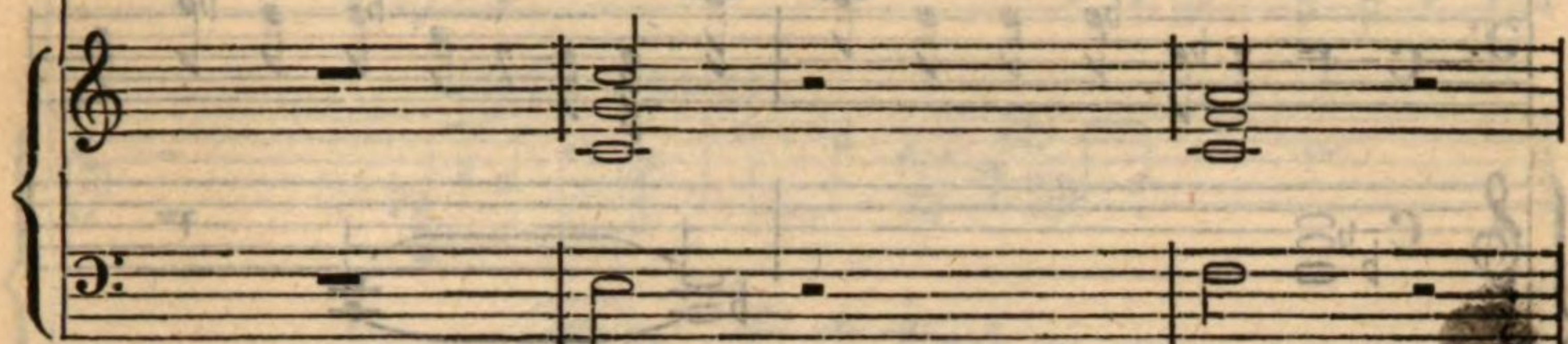
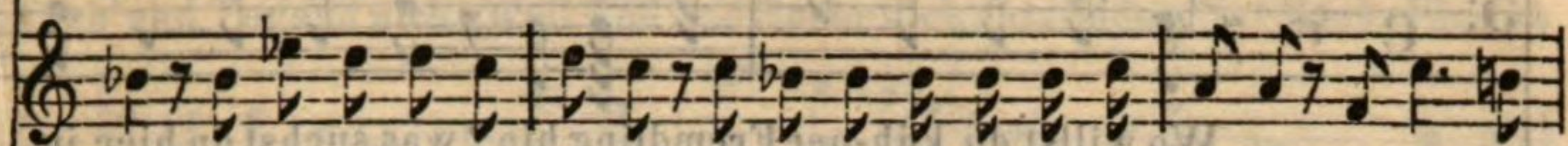


beugt, des Volkes Majestät, die Consuln und die Väter, ja, dass der Lictor

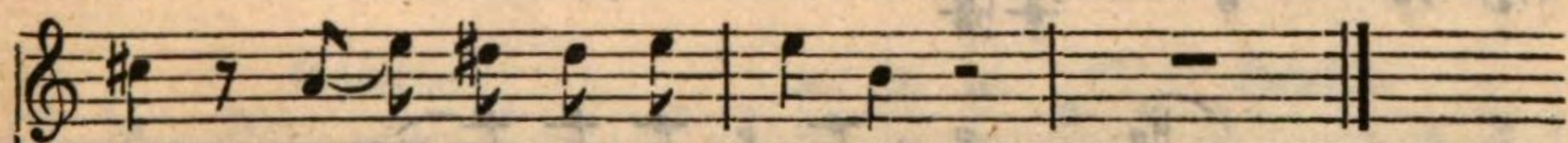




selbst, vor euch, als Roma's Retter, in Demuth seine Fases nelget. Geht in den



Tem-pel, geht zu un-sers O-pfers Weihe, damit das ho - - he



Rom der Götter Schutz sich freu - e.



Recitativ.**Zauberflöte von Mozart.****Priester.**

Wo willst du küh-ner Fremdling hin? was suchst du hier im

Tamino.**Priester.**

Heiligthum? Der Lieb' und Tugend Eigenthum. Die Worte sind von hohem

Sinn! Al-lein, wie willst du die-se fin-den? Dich lei-tet

Adagio a tempo.

Tamino.

Lieb' und Tugend nicht, weil Tod und Rache dich entzünden. Nur Rache für den

Priester. **Tamino.**

Bösewicht! Den wirst du wohl bei uns nicht finden. Sarastro herrscht in diesen

Priester. **Tamino.**

Gründen? Ja, ja! Sa - rastro herrschet hier. Doch in dem

Priester.

Tamino.

Weisheitstempel nicht? Er herrscht im Weisheitstempel hier. So ist denn

Priester.

Al - les Heuche-lei! Willst du schon wieder gehn?

Tamino.

Ja, ich will gehn, froh und frei, nie euern Tempel sehn!

Tamino.

Erklär' dich nä - her mir; dich täuscht ein Be-trug. Sa-

ra - stro herrschet hier, diess ist mir schon ge-nug!

Priester.

Wenn du dein Leben liebst, so re - de! blei-be da! Sa-

Tamino. Priester.

ra-stro has-sest du? Ich hass' ihn ewig, ja! Nun gieb mir deine

Tamino. Priester.

Gründe an. Er ist ein Unmensch, ein Tyrann! Ist das, was

Tamino. Priester.

du gesagt, erwiesen? Durch ein unglücklich Weib erwiesen, das

Priester.

Gram und Jammer nie - der - drückt! Ein Weib hat al - so dich be-

The first system of the musical score. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a melodic phrase in G minor, marked with a fermata. The piano accompaniment features a sustained chord in the left hand and a rhythmic pattern in the right hand.

rückt, ein Weib thut we - nig, plaudert viel; du Jüngling

The second system of the musical score. The vocal line continues the melody from the first system. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained chords and rhythmic patterns.

glaubst dem Zungenspiel? Sa - rastro handelt stets nach Pflicht, doch

The third system of the musical score. The vocal line concludes the phrase. The piano accompaniment features a final chord in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Tamino.

du kennst seine Absicht nicht. Die Absicht ist nur allzu klar; riss nicht der

Priester.

Räuber ohn' Er-barmen, Pa - minen aus der Mutter Armen! Ja,

Tamino.

Jüngling, was du sagst, ist wahr! Wo ist sie, die er uns geraubt? man

Priester.

o-pferte vielleicht sie schon? Dir dies zu sa-gen, theurer Sohn, ist jetzund

Tamino.

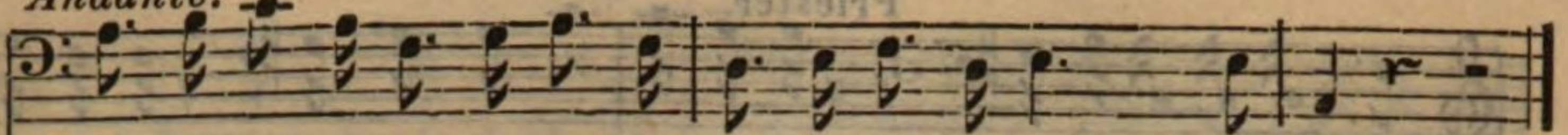
Priester.

mir noch nicht erlaubt. Erklär'dies Räthsel, täusch'mich nicht! Die Zunge

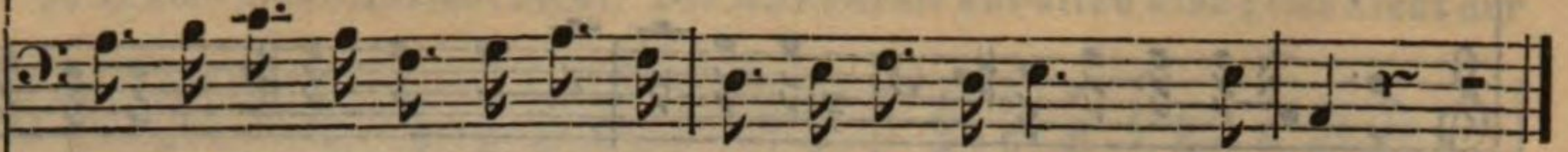
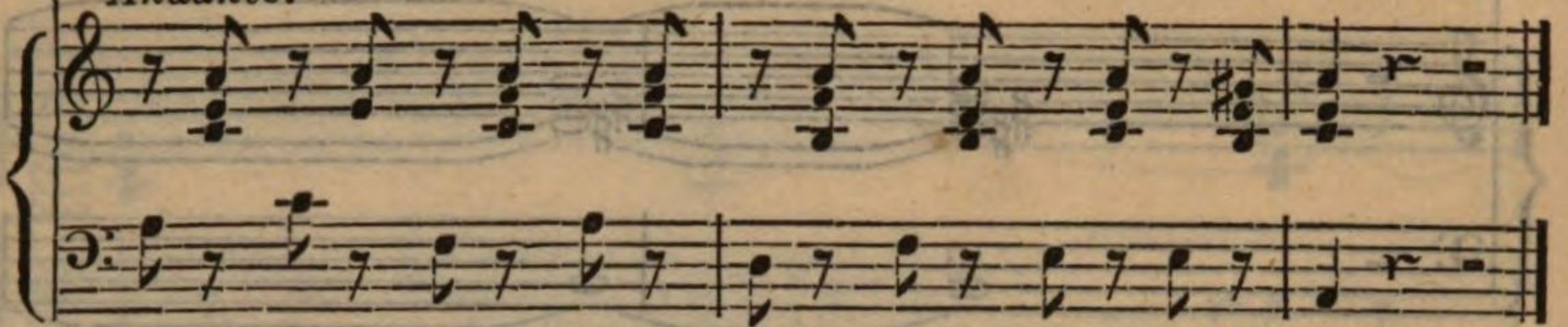
Tamino.

Priester.

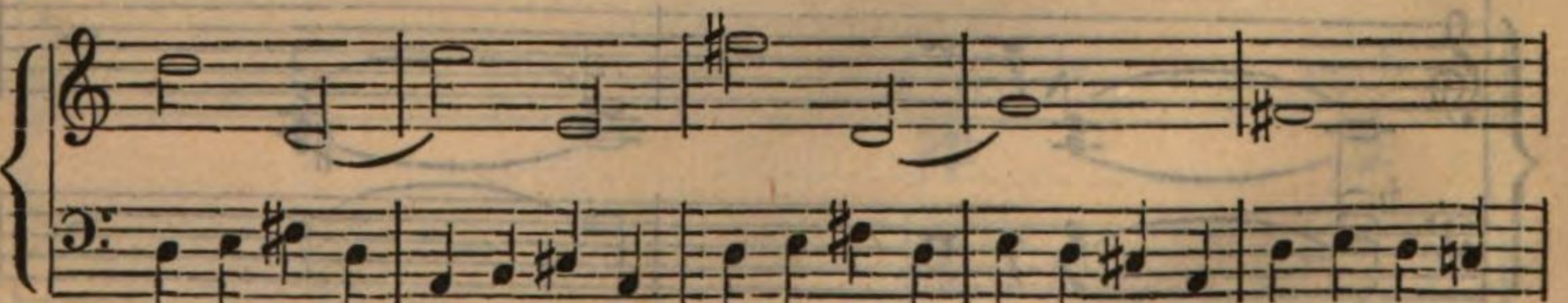
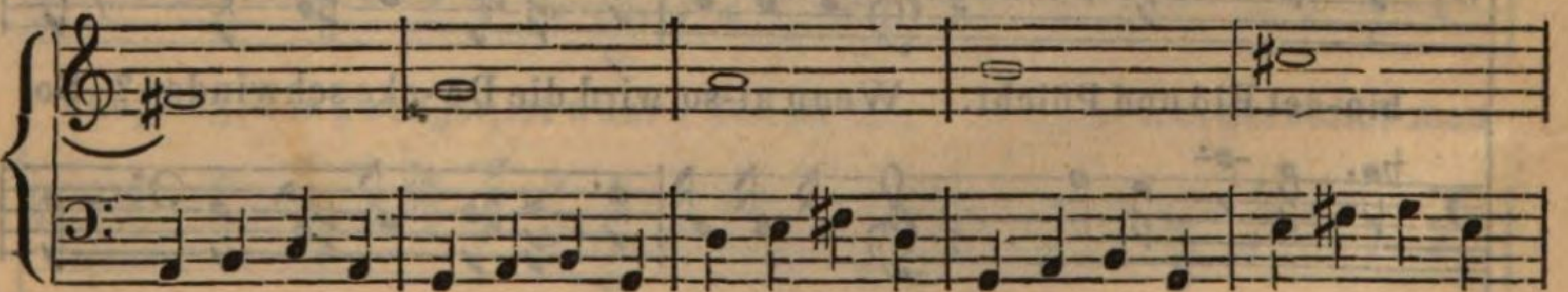
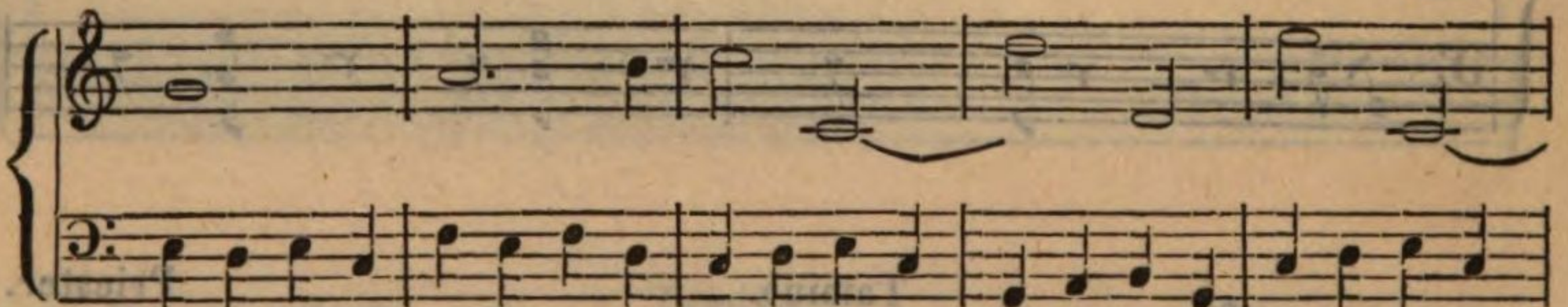
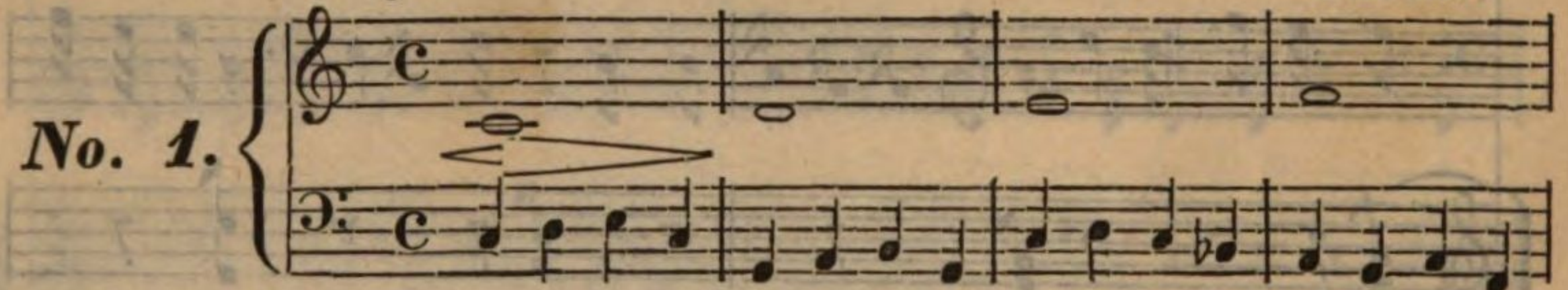
bin-det Eid und Pflicht. Wenn al-so wird die De-cke schwinden? So-

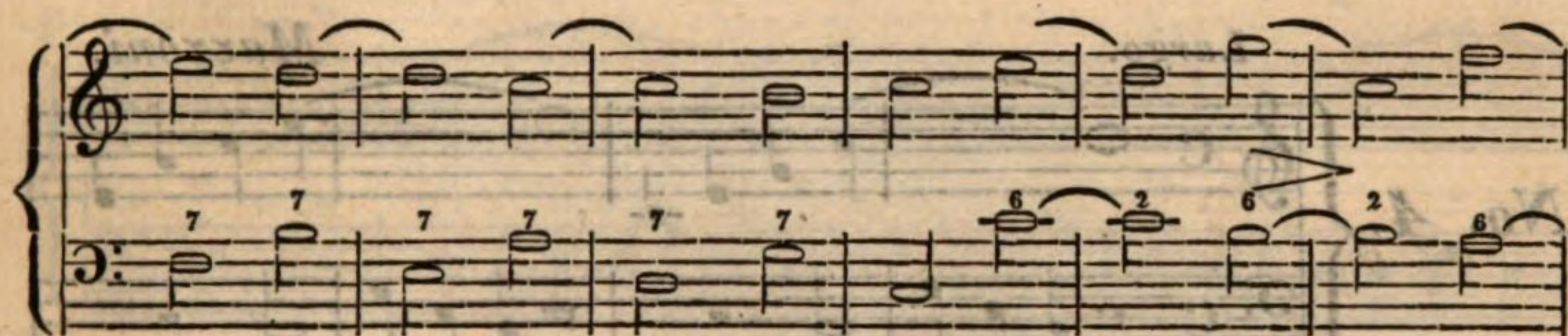
Andante.

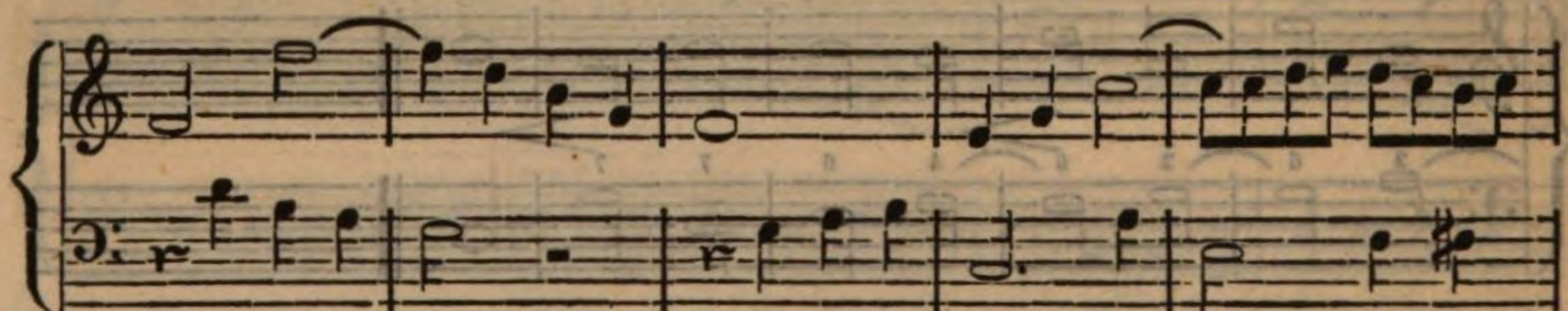
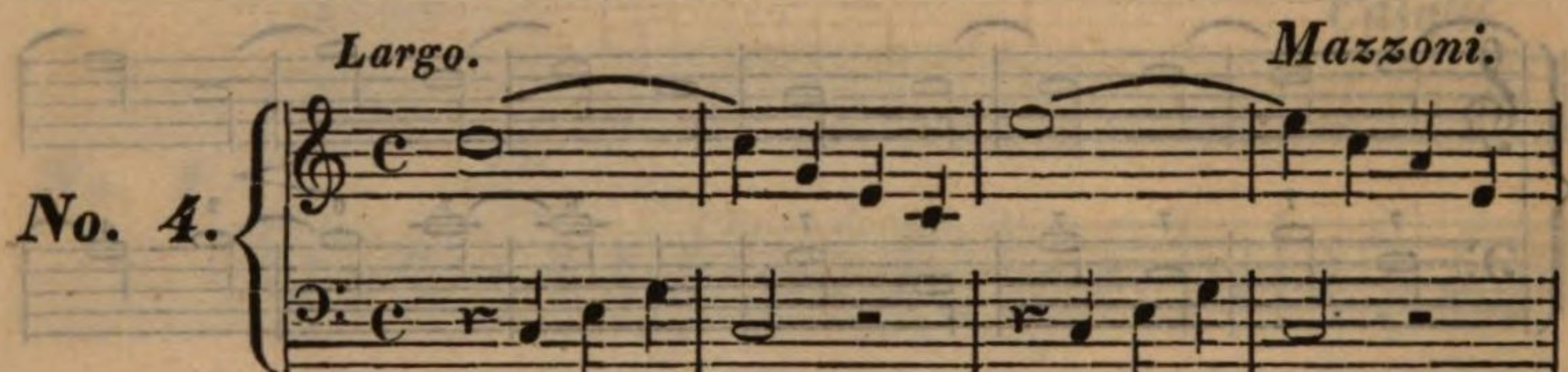
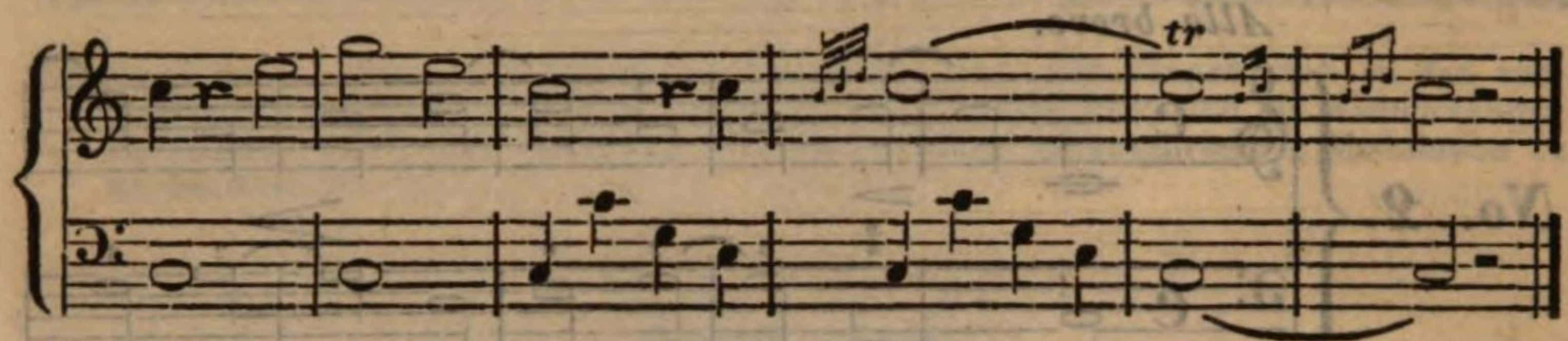
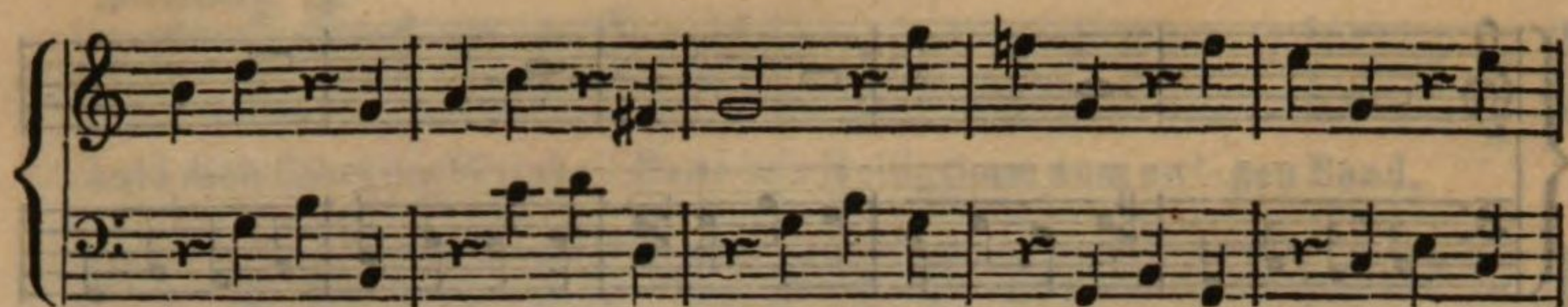
bald dich führt der Weisheit Hand in's Heiligthum zum ew'-gen Band.

*Andante.*

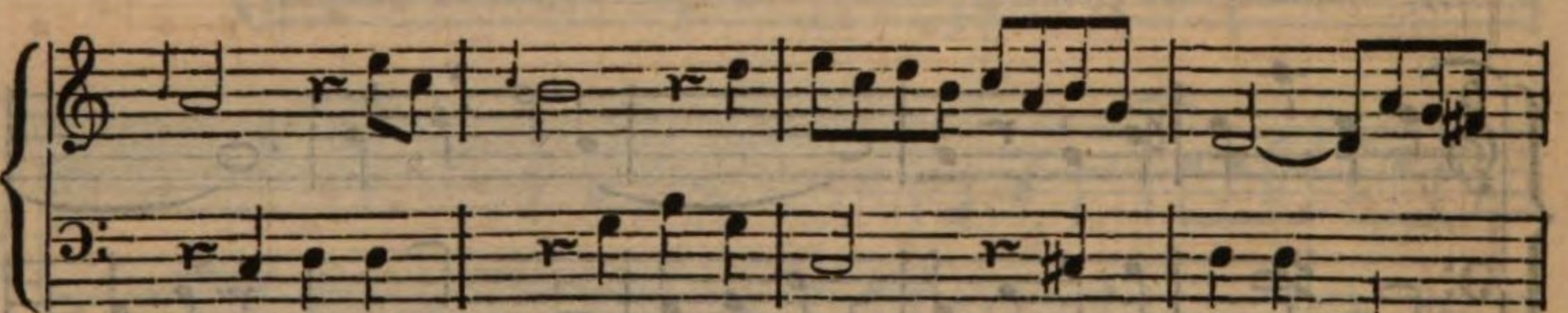
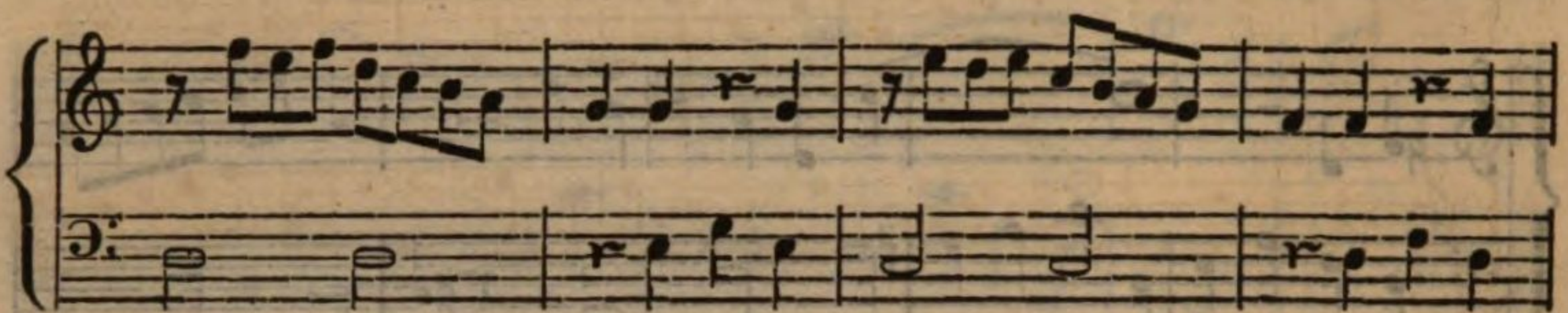
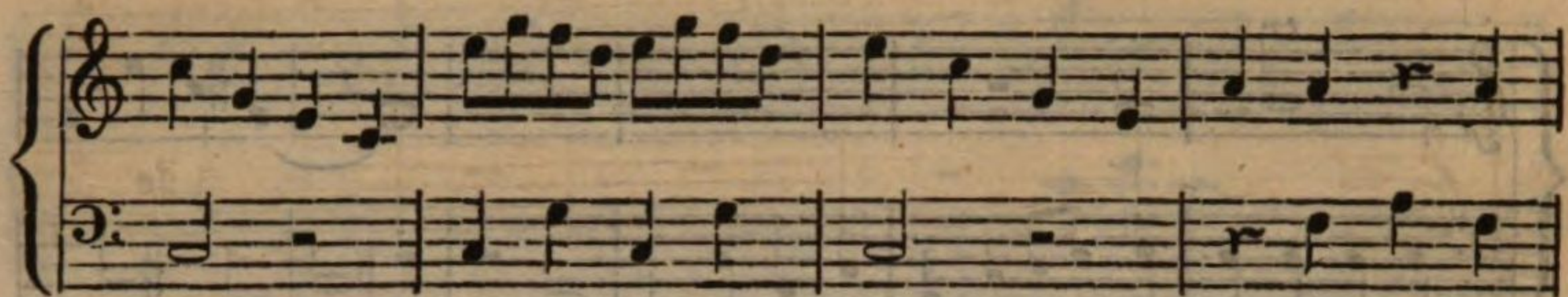
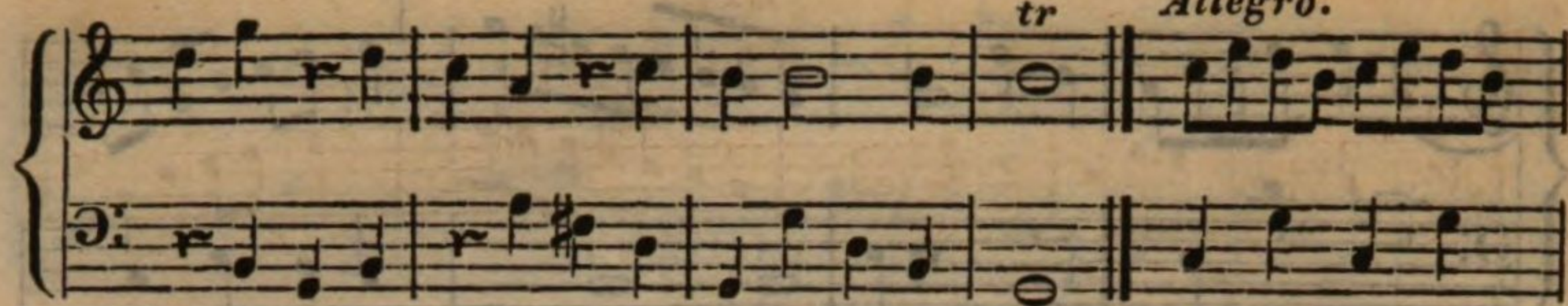
Anmerkung. Man sieht aus diesen Beispielen, dass der Sänger auch in den ausgeführtesten Recitativen zu Gunsten der Declamation hier und da Abänderungen zu treffen, dabei aber stets die vom Componisten vorgeschriebene Modulation zu berücksichtigen hat.

Solfeggi.*Largo.**Caselli.***No. 1.**

*Alla breve.**Tempo giusto.*

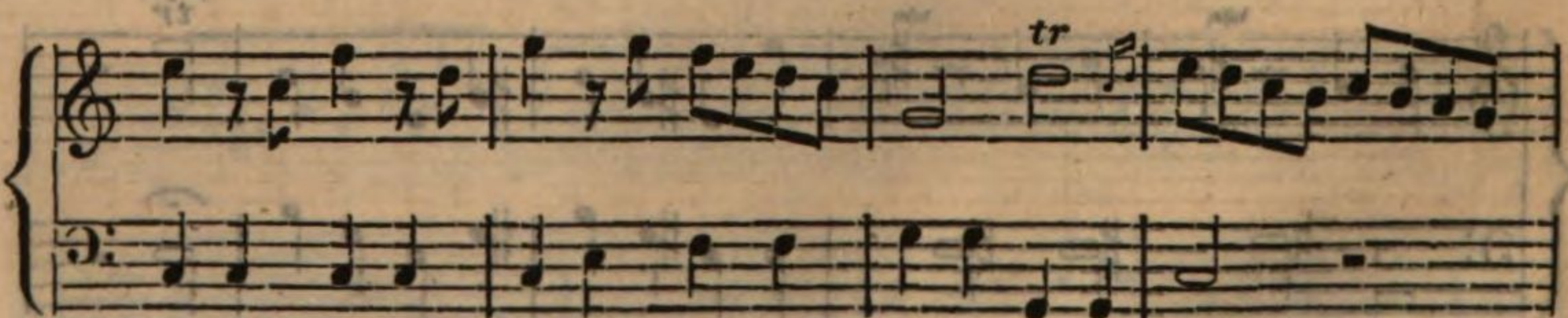
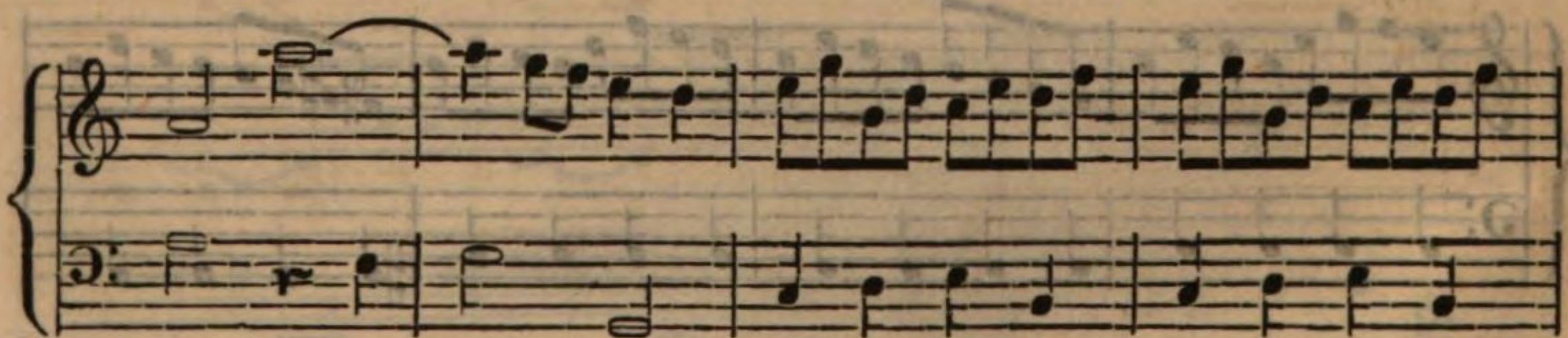
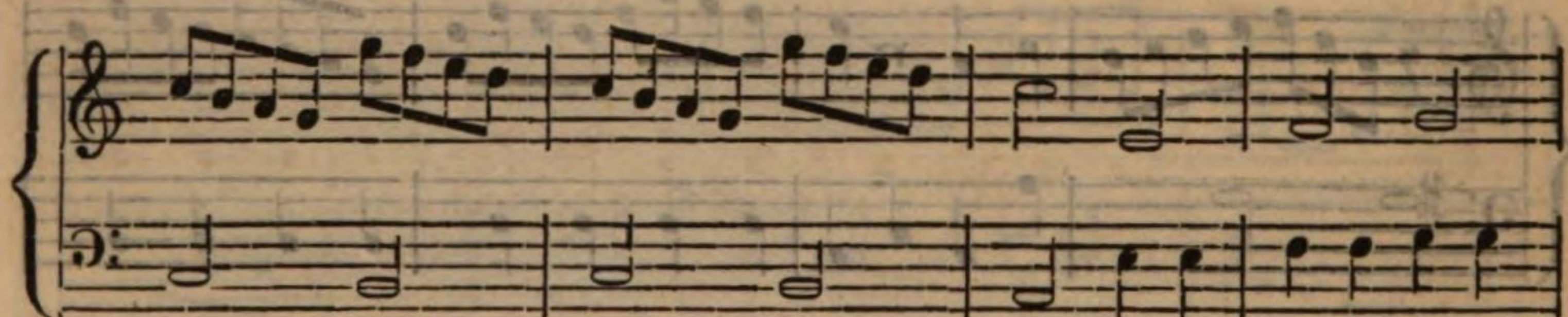
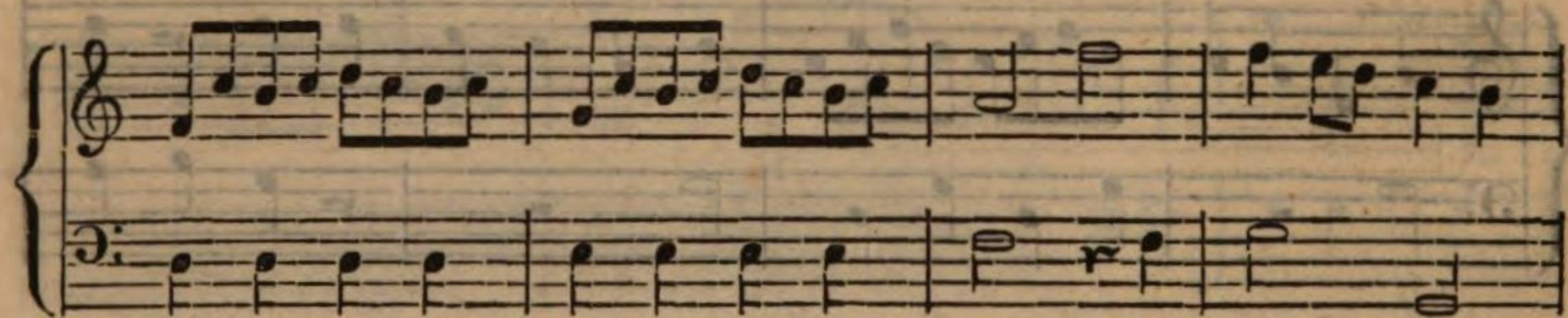
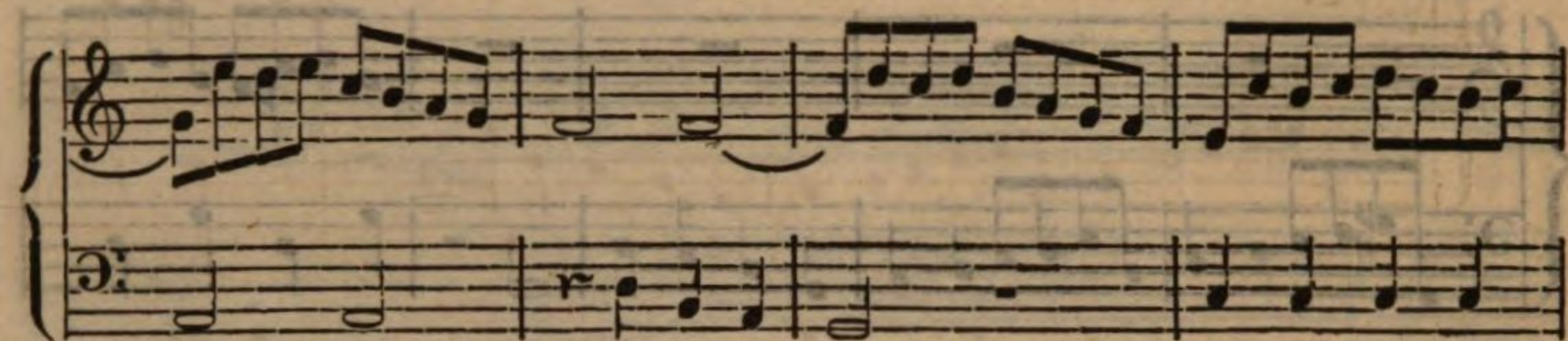
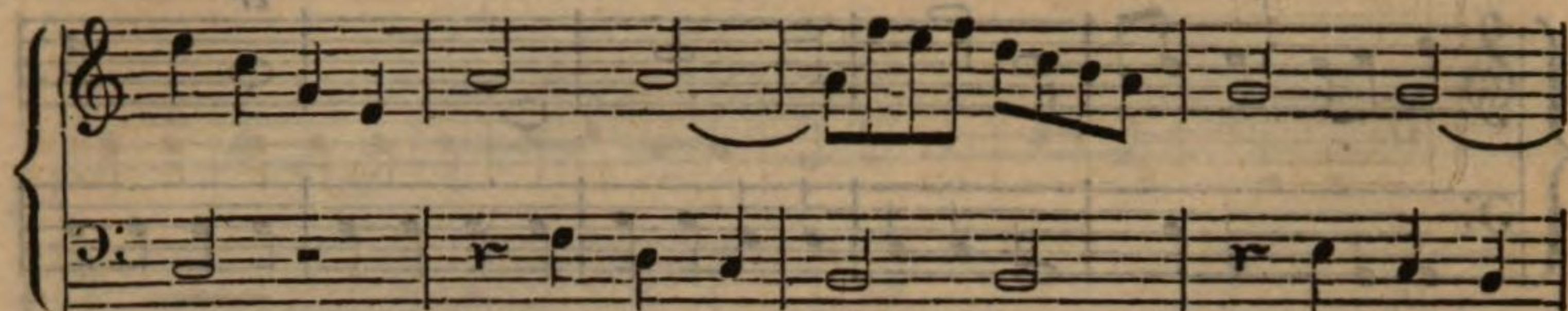
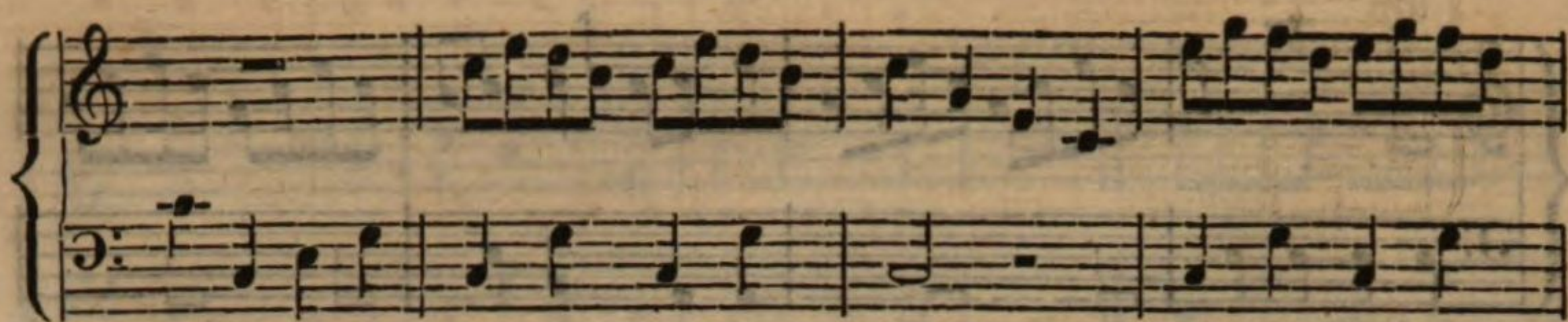


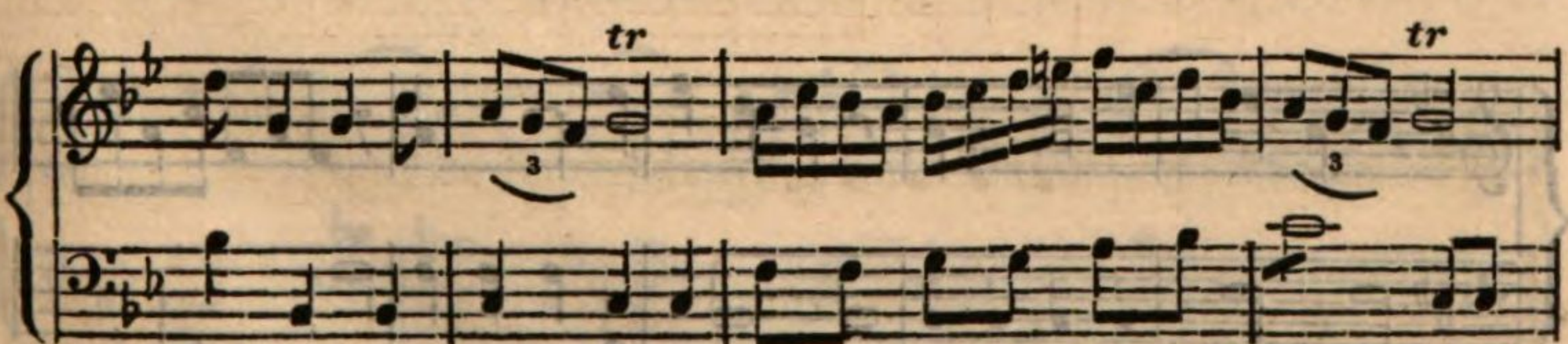
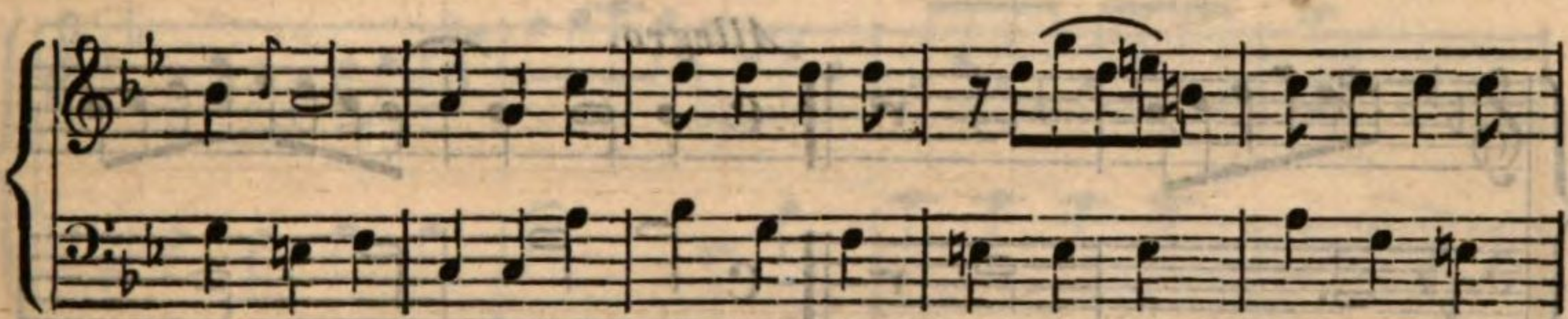
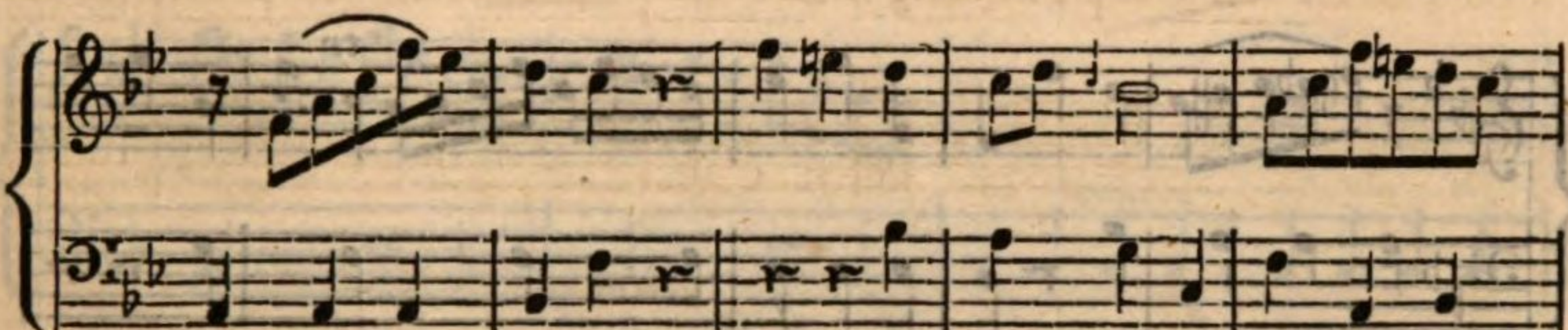
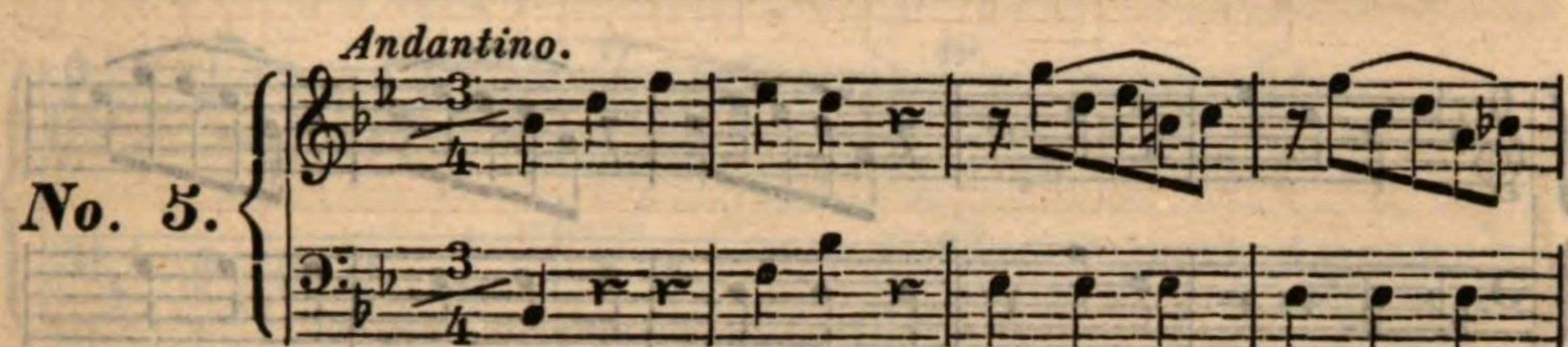
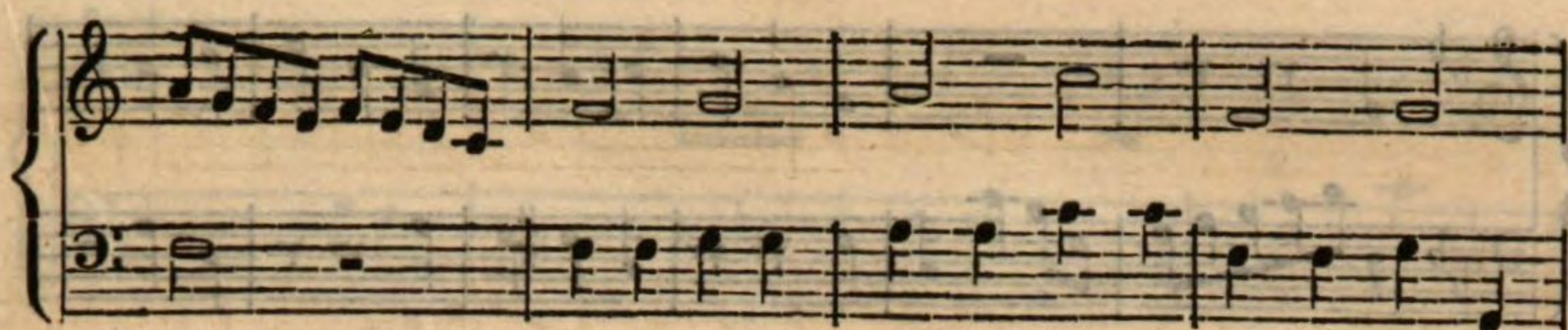
Handwritten musical score on page 211, featuring seven systems of grand staves (treble and bass clefs). The notation includes various notes, rests, and trills (tr). The key signature is one sharp (F#). The first system shows a complex melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system features a trill in the treble. The third system has a long note in the treble. The fourth system shows a melodic line in the treble. The fifth system has a long note in the treble. The sixth system shows a melodic line in the treble. The seventh system features a trill in the treble.

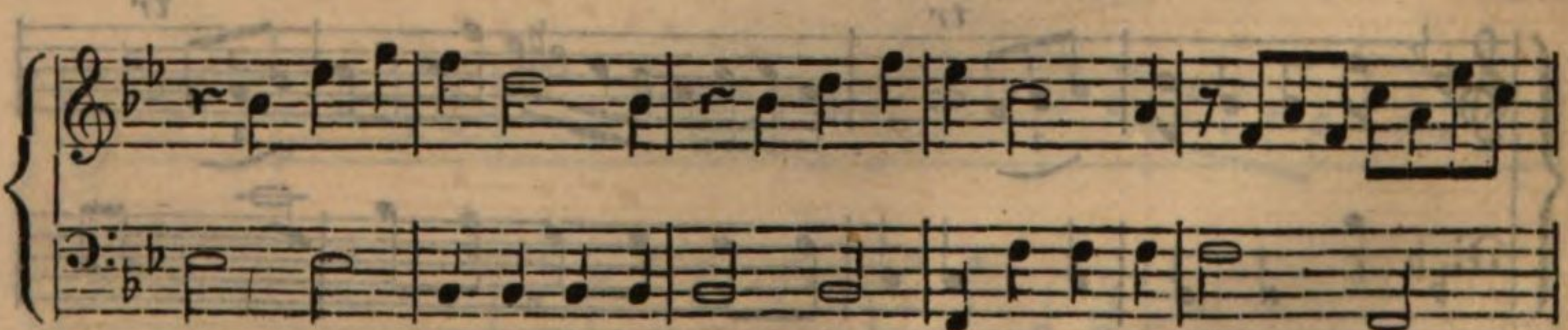
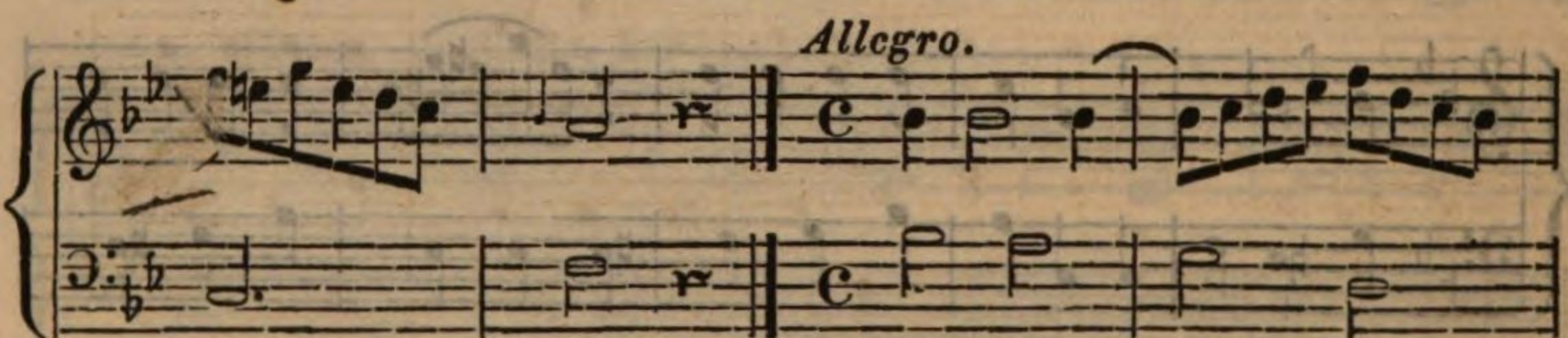
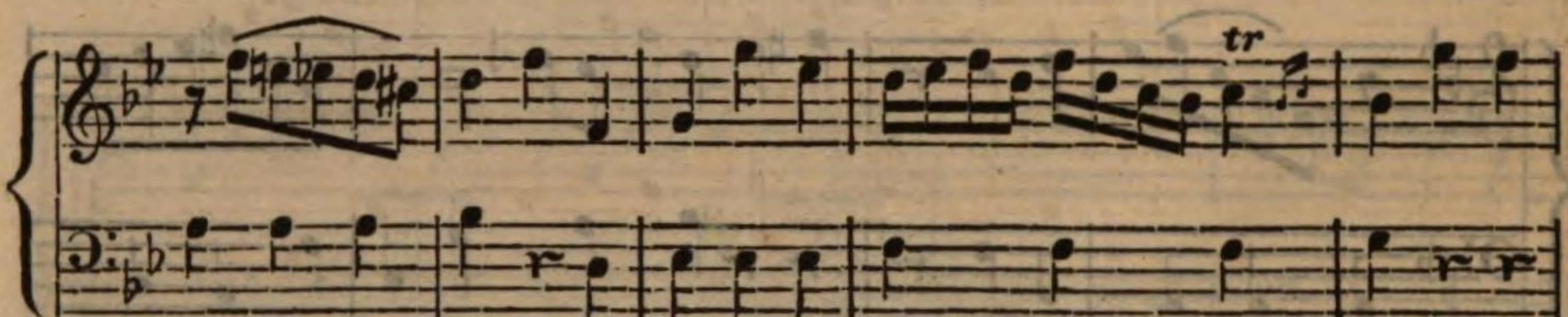
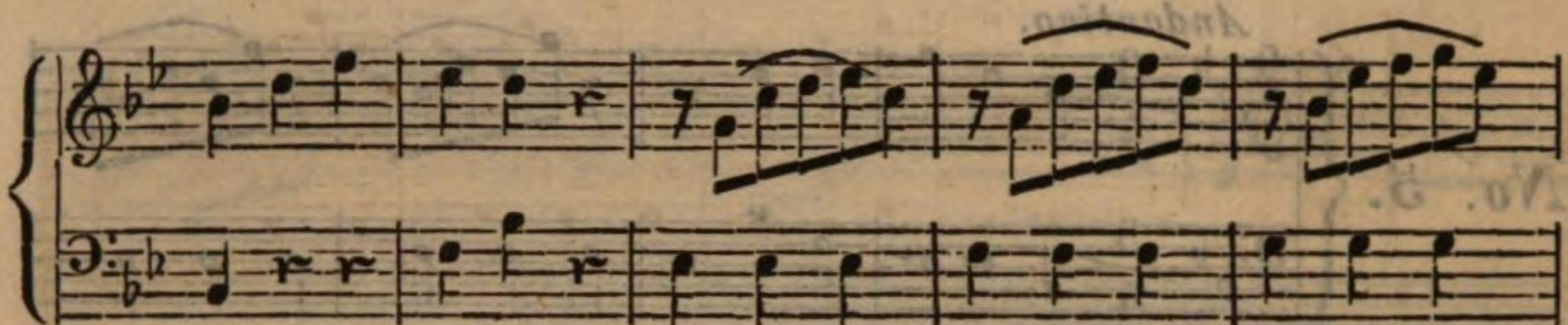
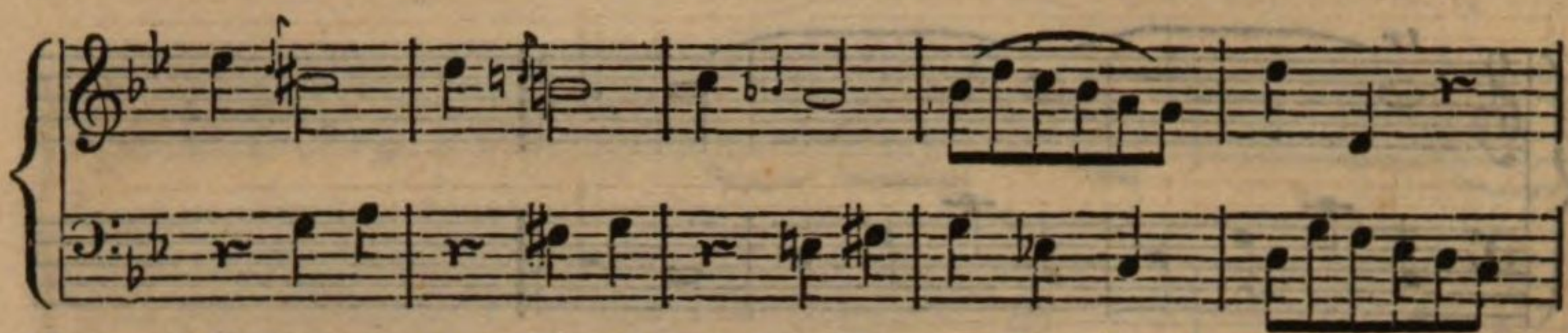
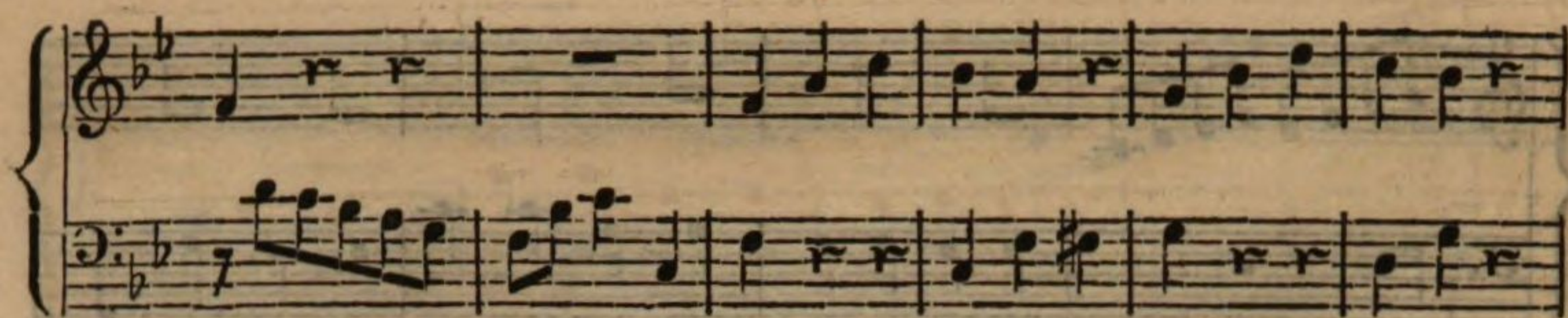
tr *Allegro.*

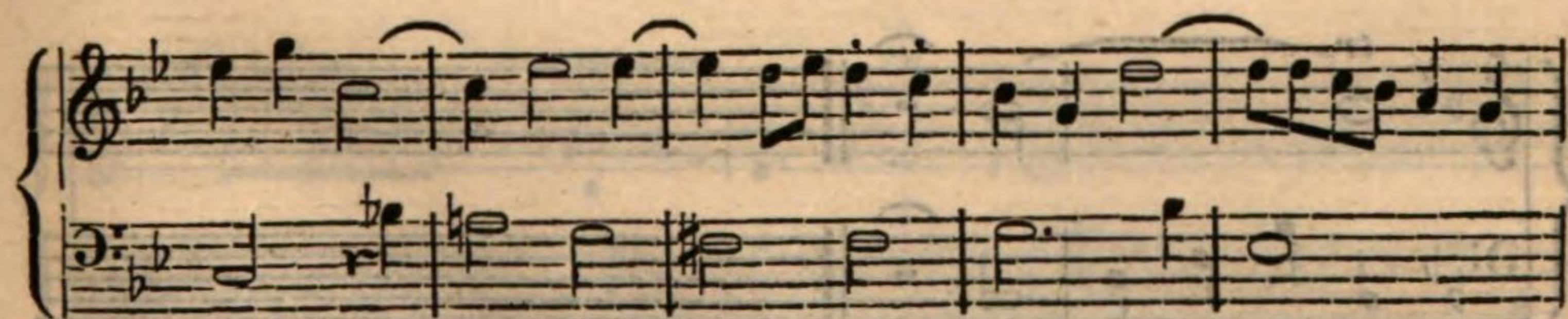
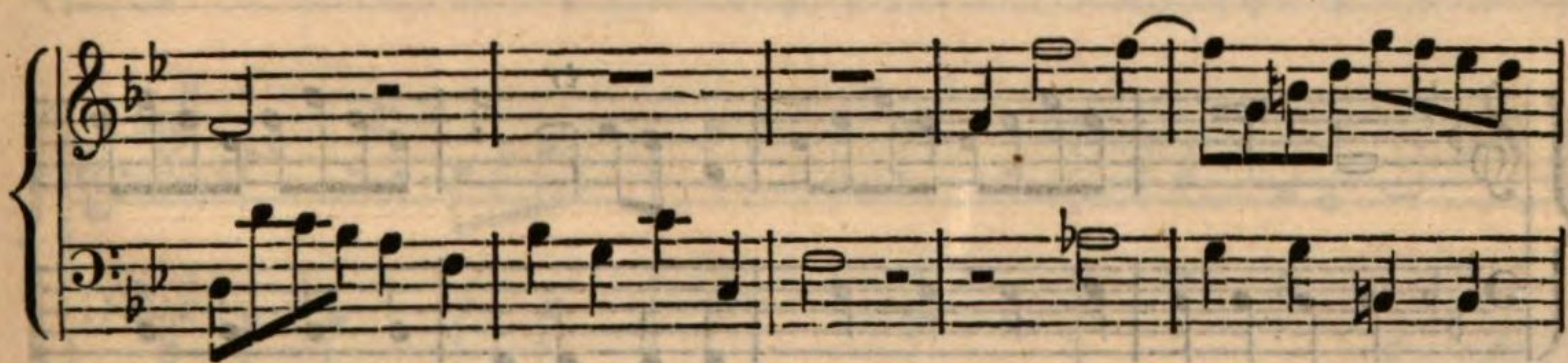
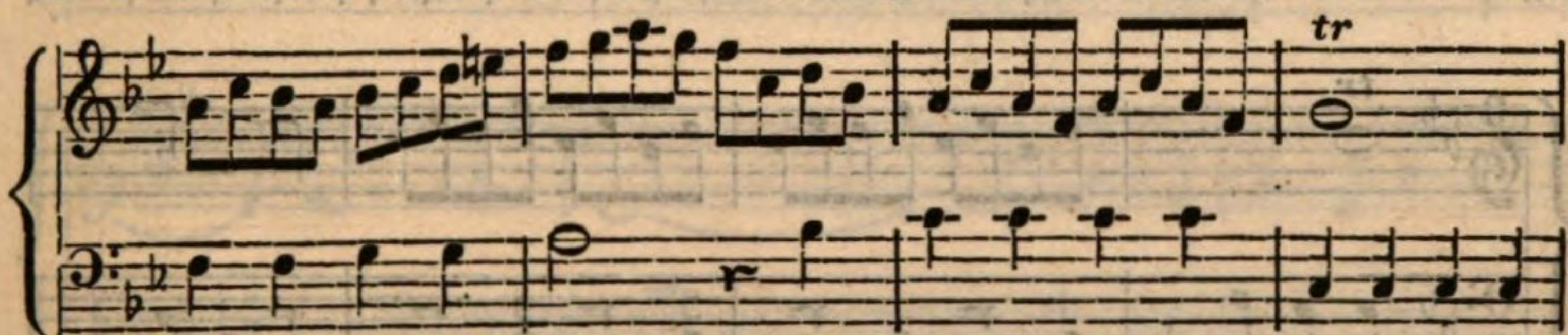
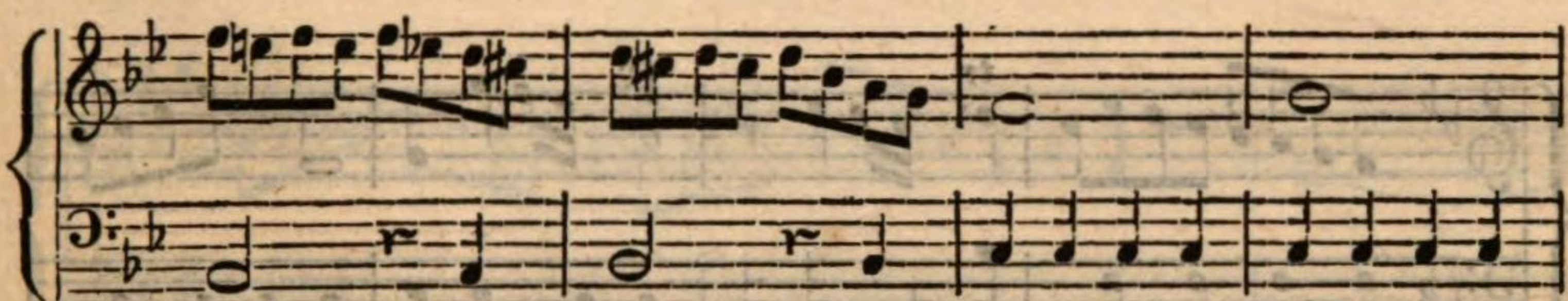
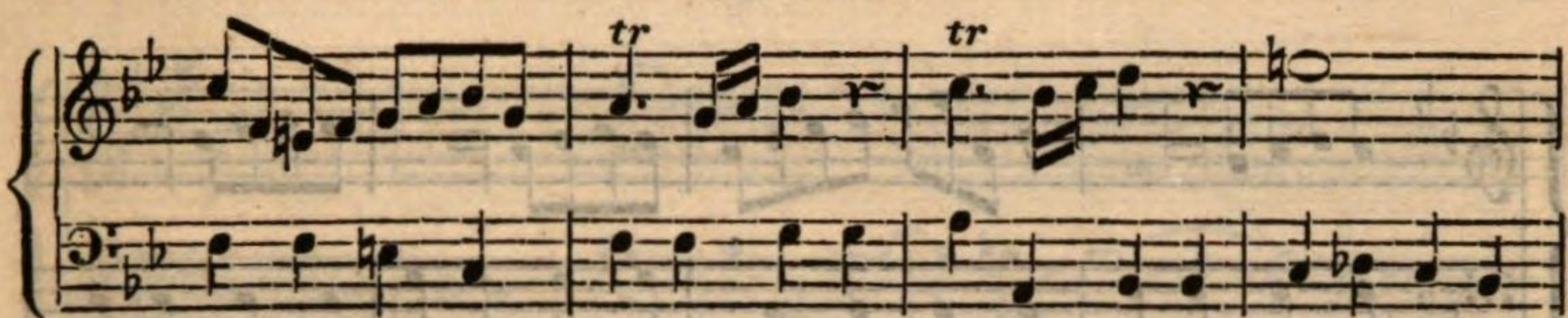
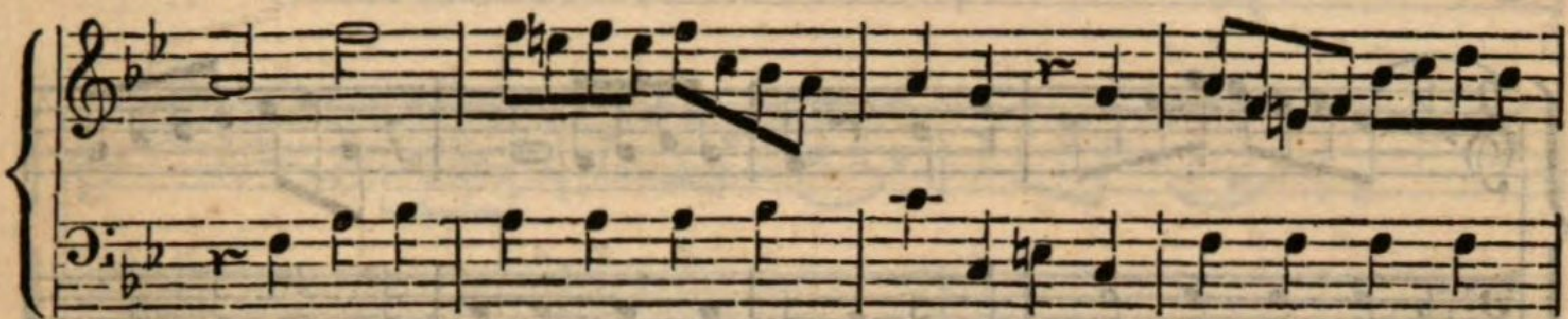
This page contains a handwritten musical score, numbered 213 at the top center. The score is organized into seven systems, each consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and trills (marked 'tr').

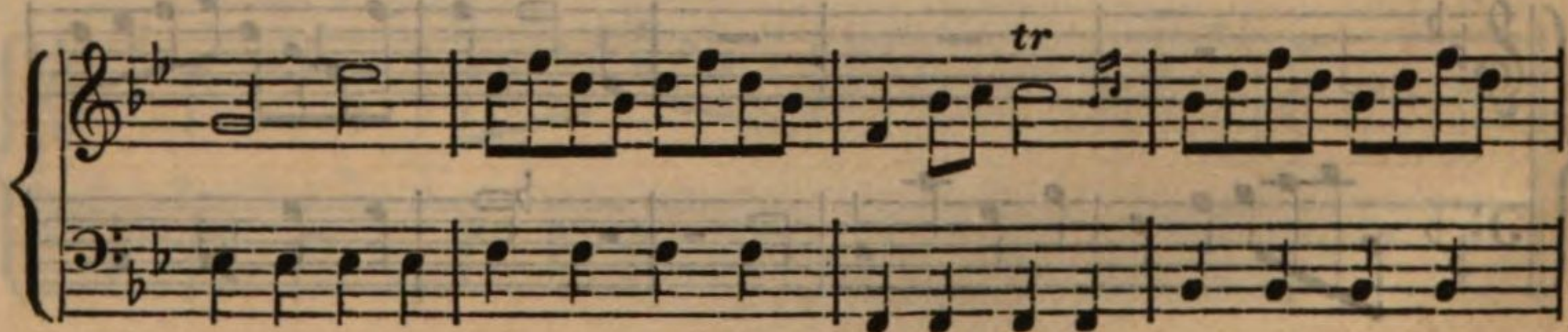
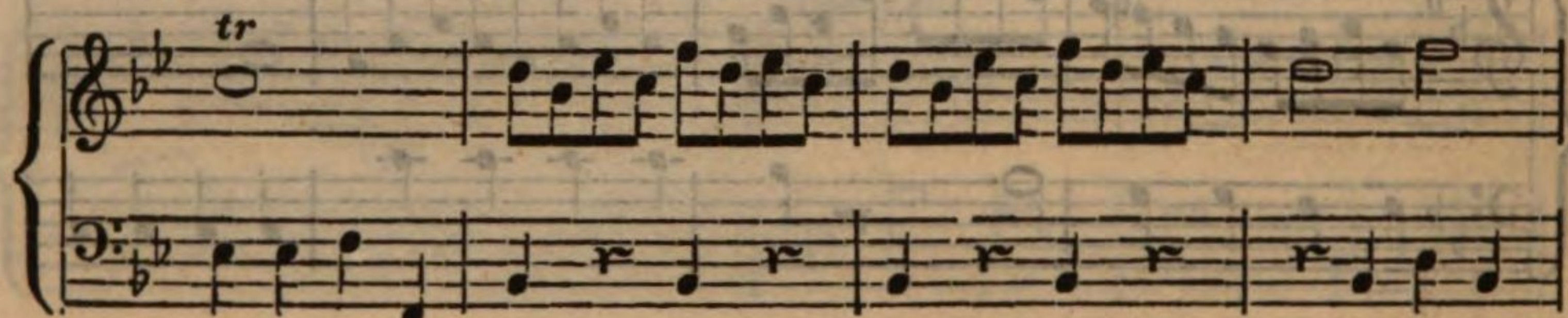
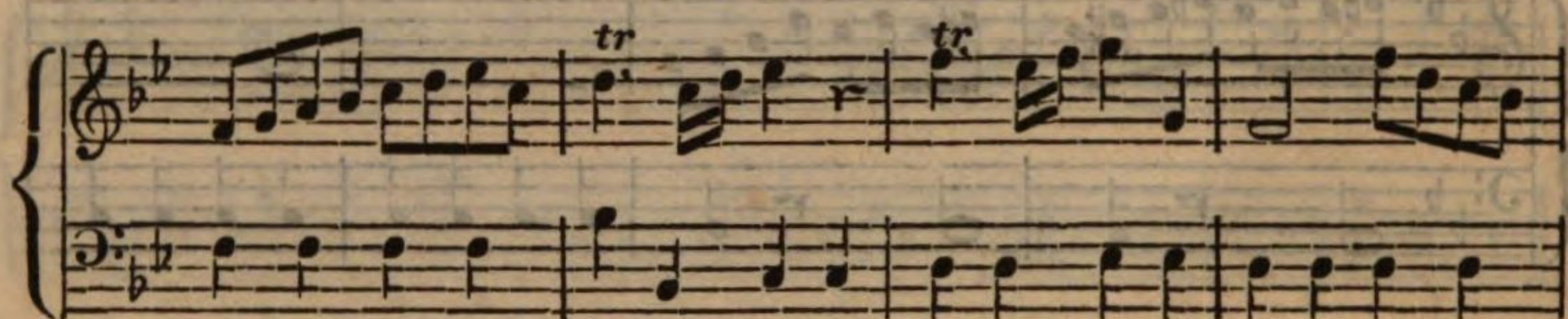
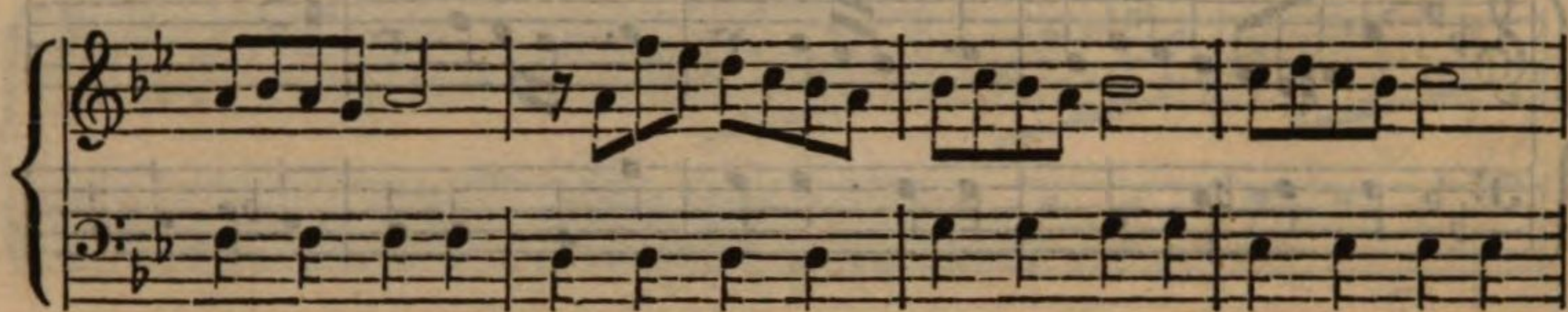
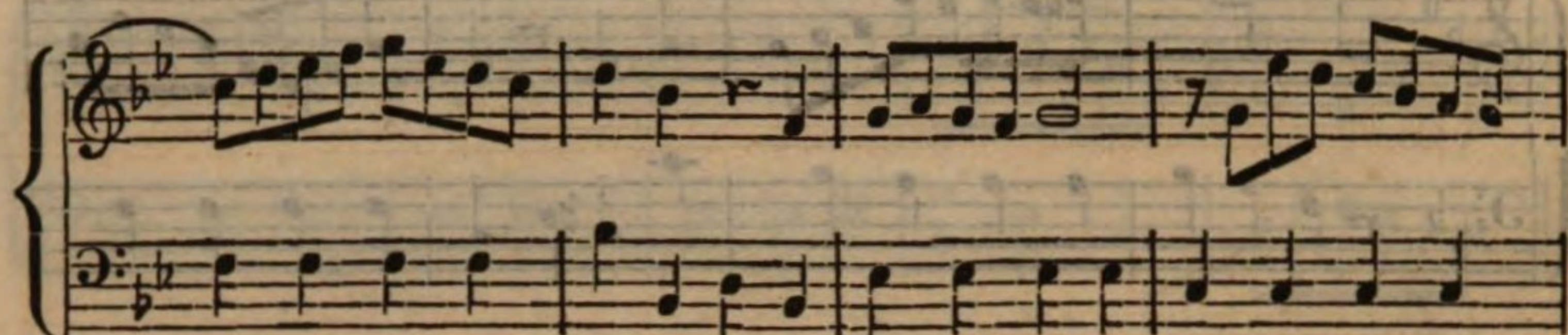
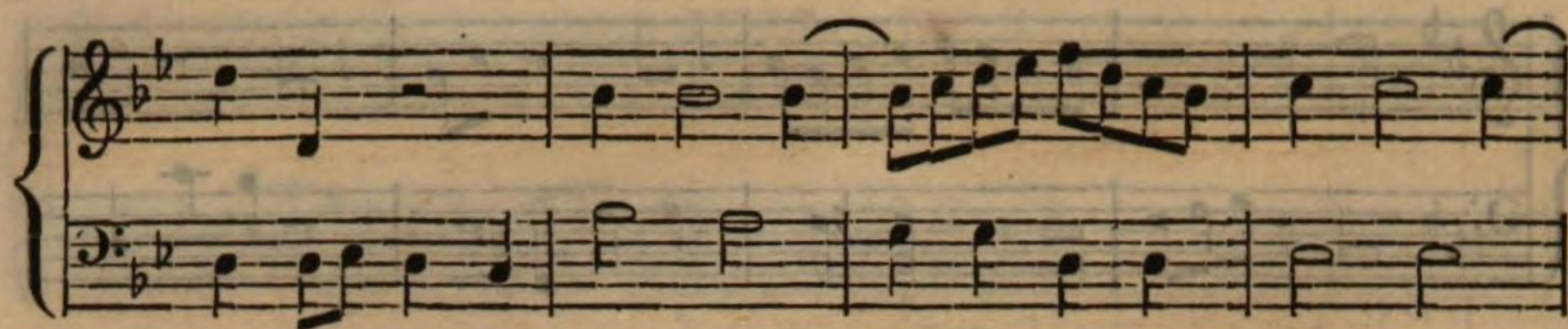
- System 1:** The treble staff begins with a trill on a quarter note, followed by eighth-note patterns. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.
- System 2:** The treble staff features a trill on a half note towards the end. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.
- System 3:** The treble staff has several measures of whole rests, while the bass staff plays a continuous eighth-note line.
- System 4:** Both staves feature eighth-note patterns, with the treble staff including some beamed sixteenth notes.
- System 5:** The treble staff starts with a 7-measure rest, followed by eighth-note passages. The bass staff plays a steady eighth-note accompaniment.
- System 6:** Both staves are filled with eighth-note patterns, creating a more active texture.
- System 7:** The treble staff includes trills on quarter notes. The bass staff features a half note with a natural sign and a final measure with a trill on a half note.

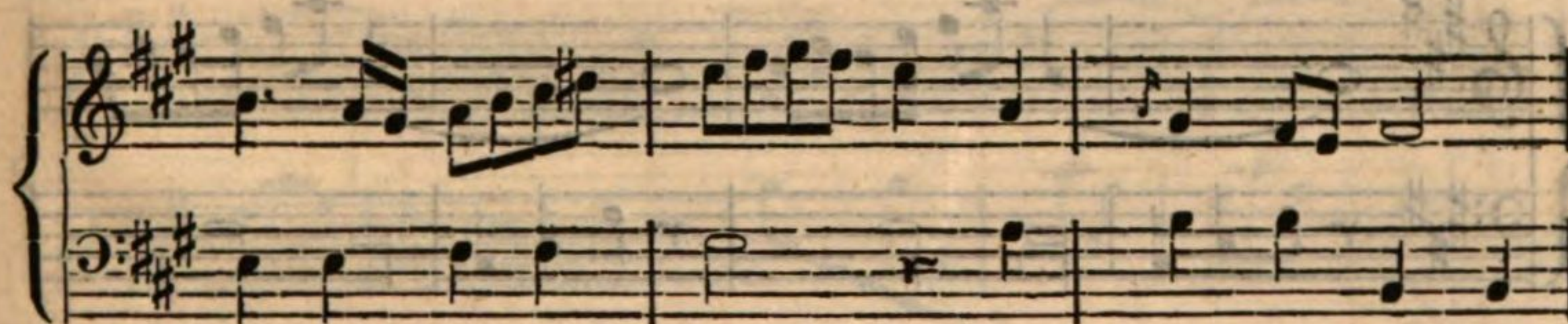
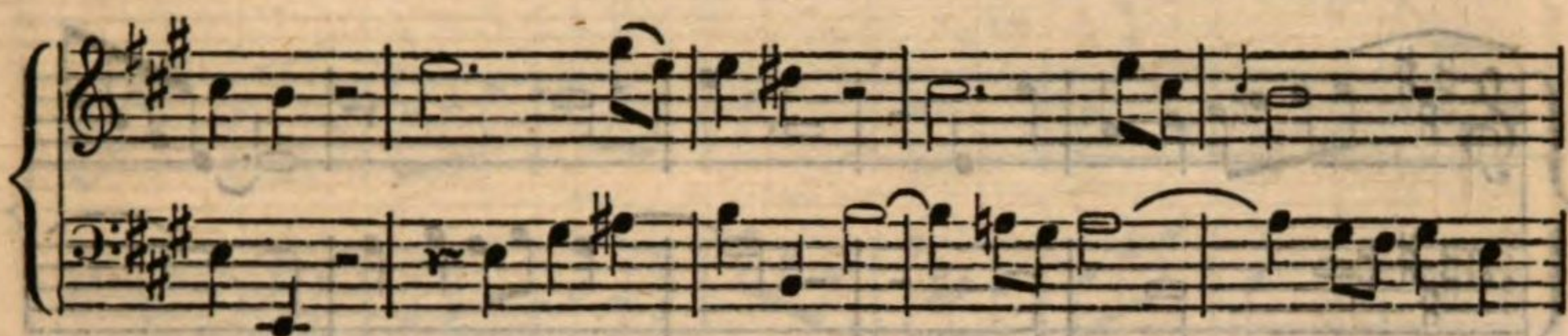
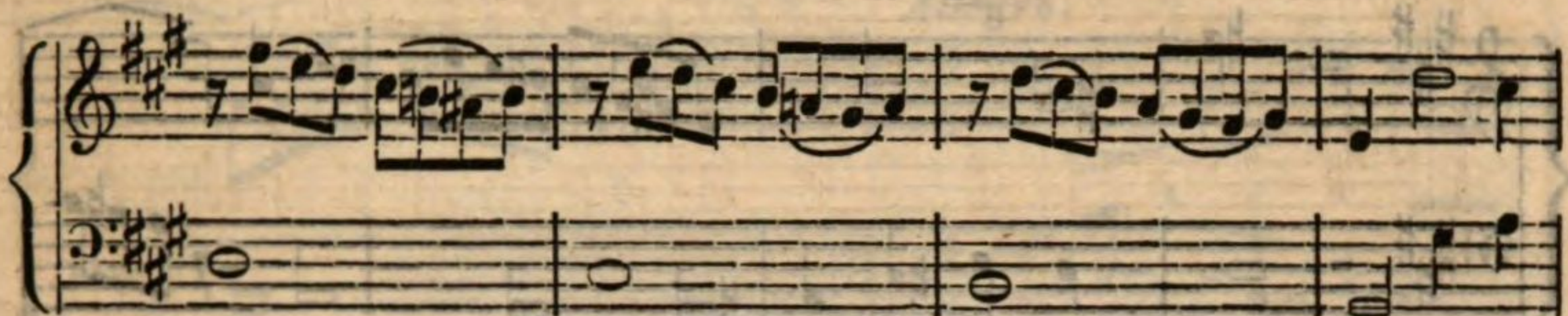
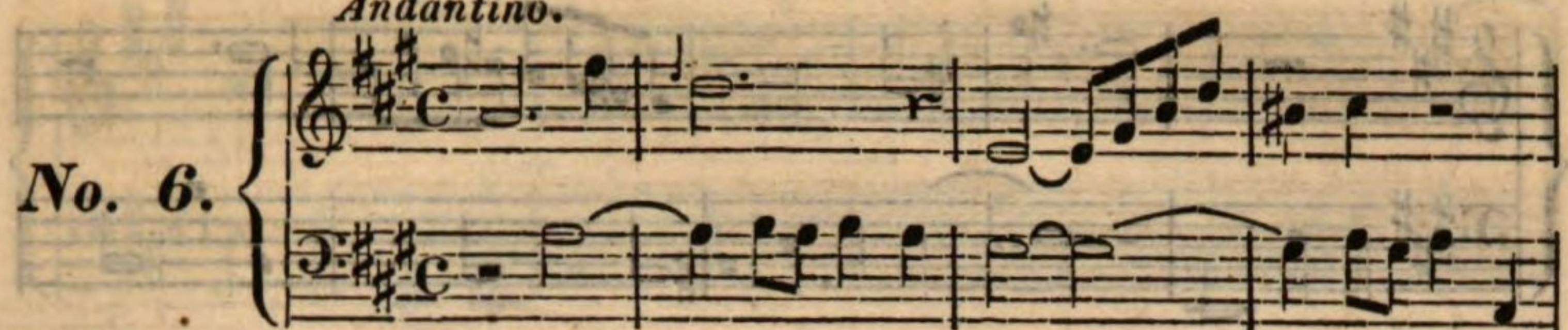


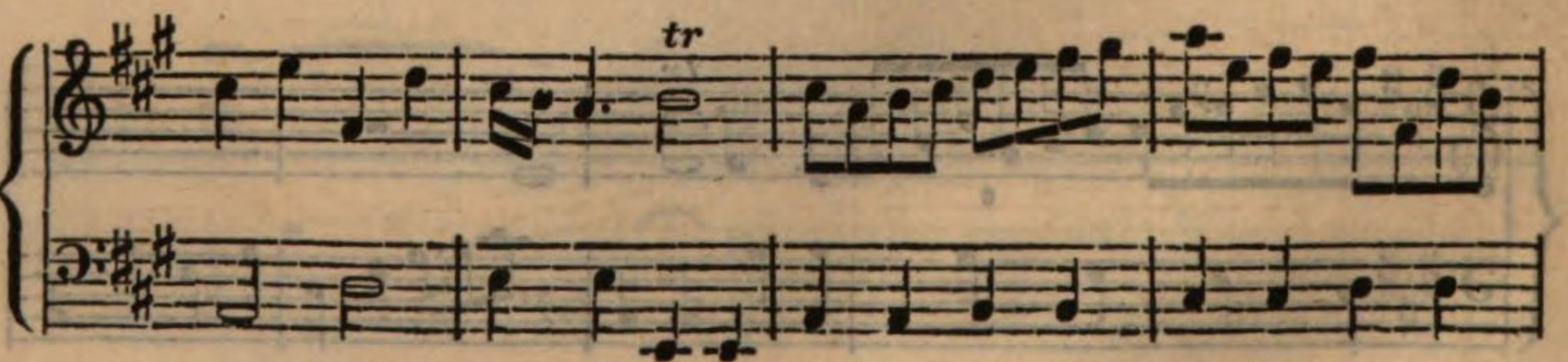
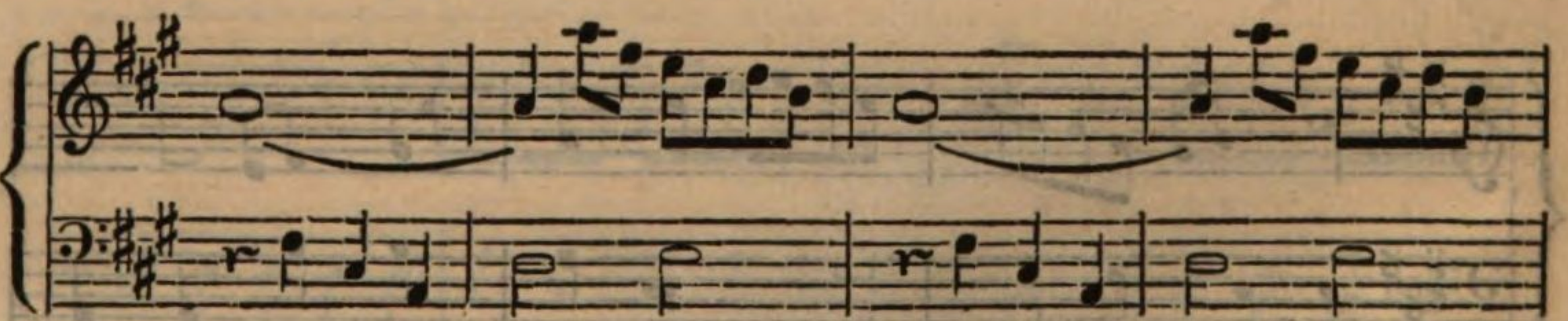
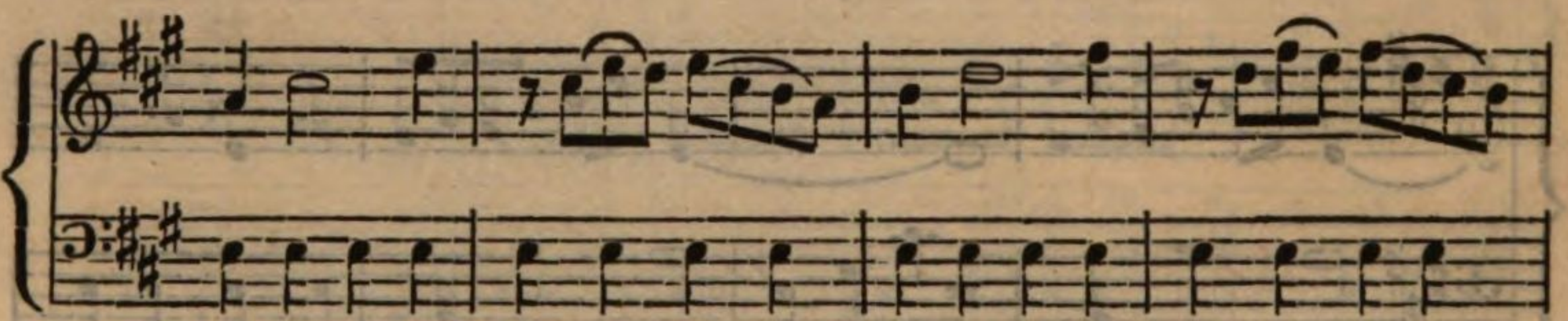
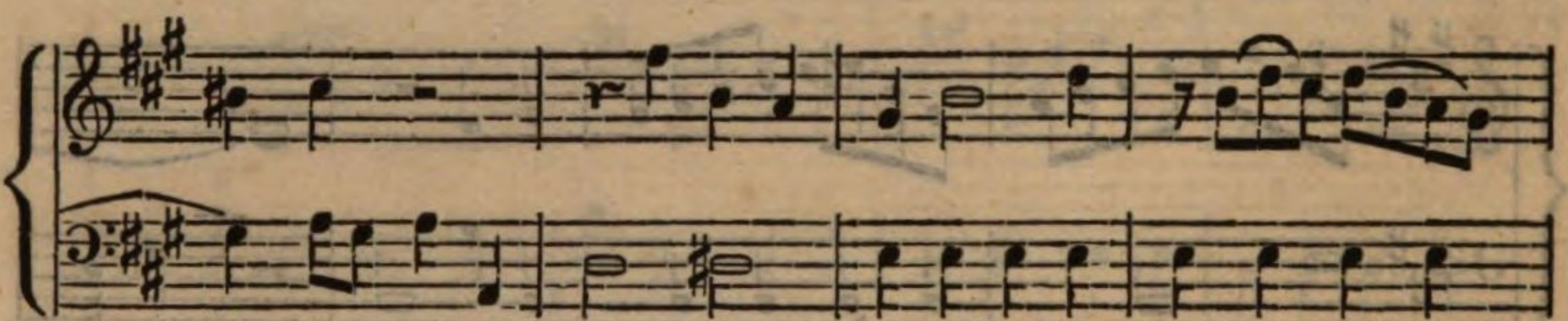
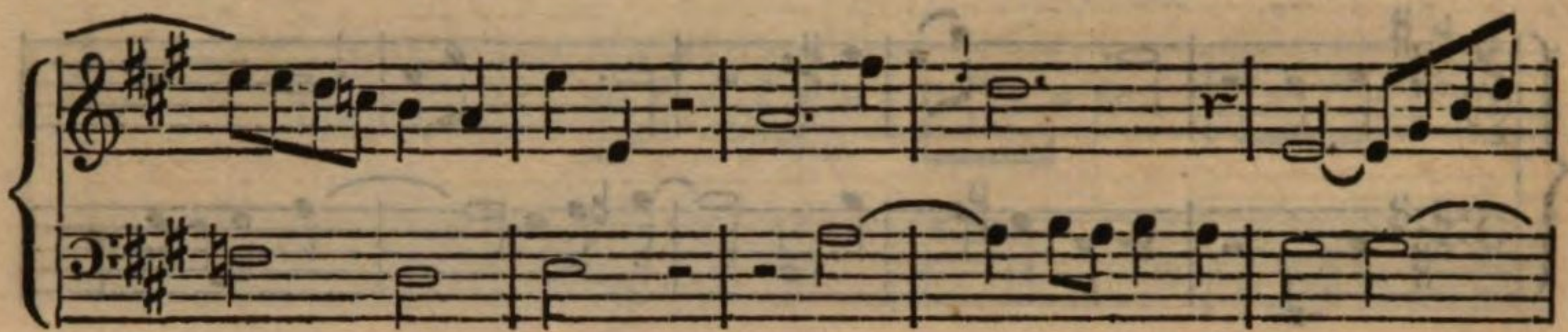
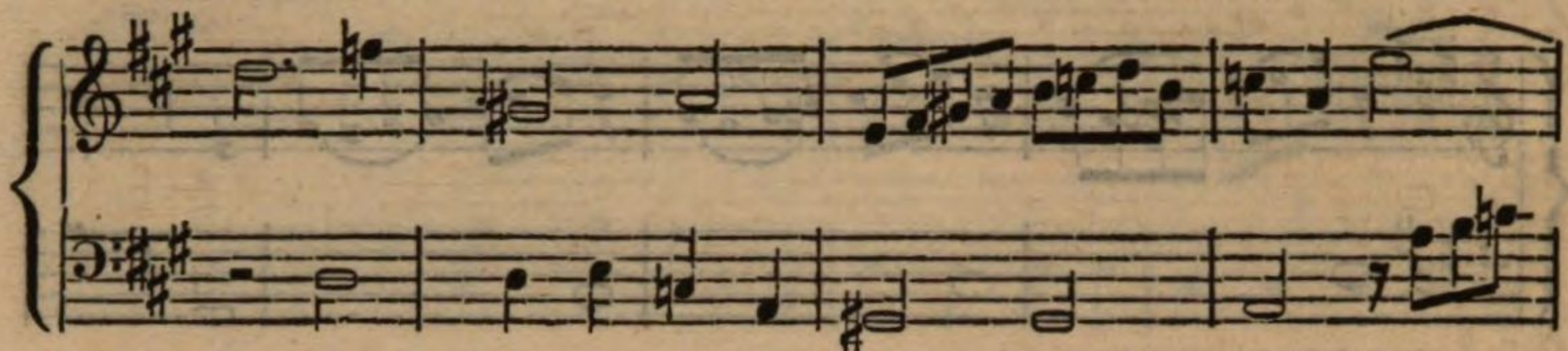
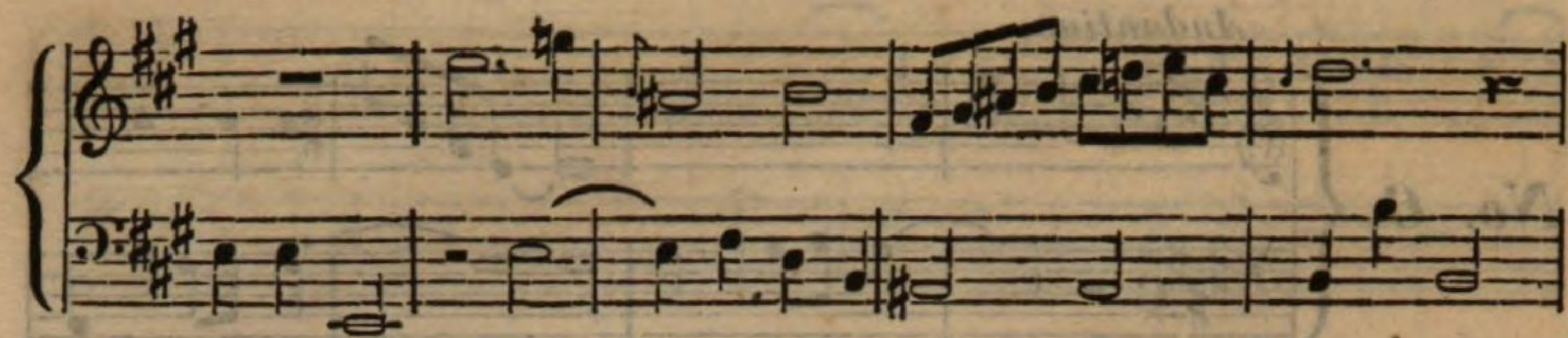


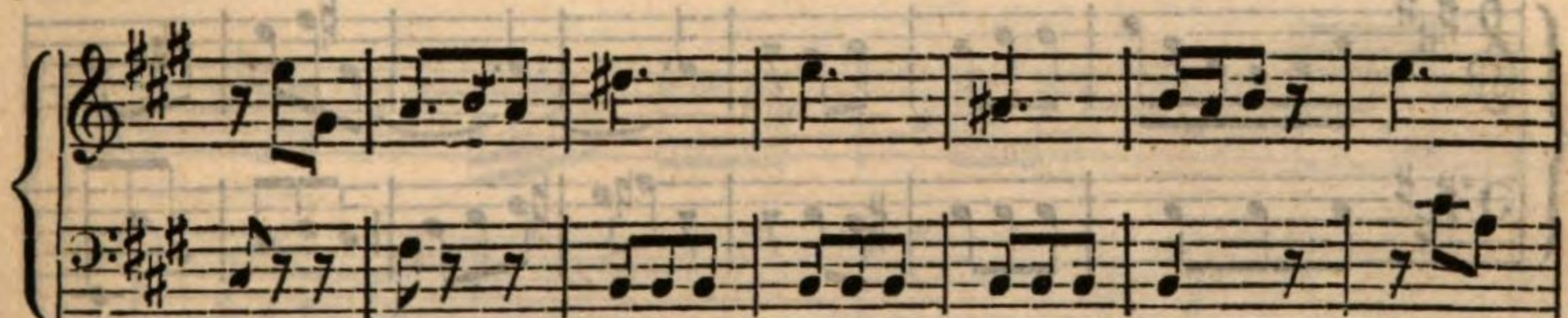
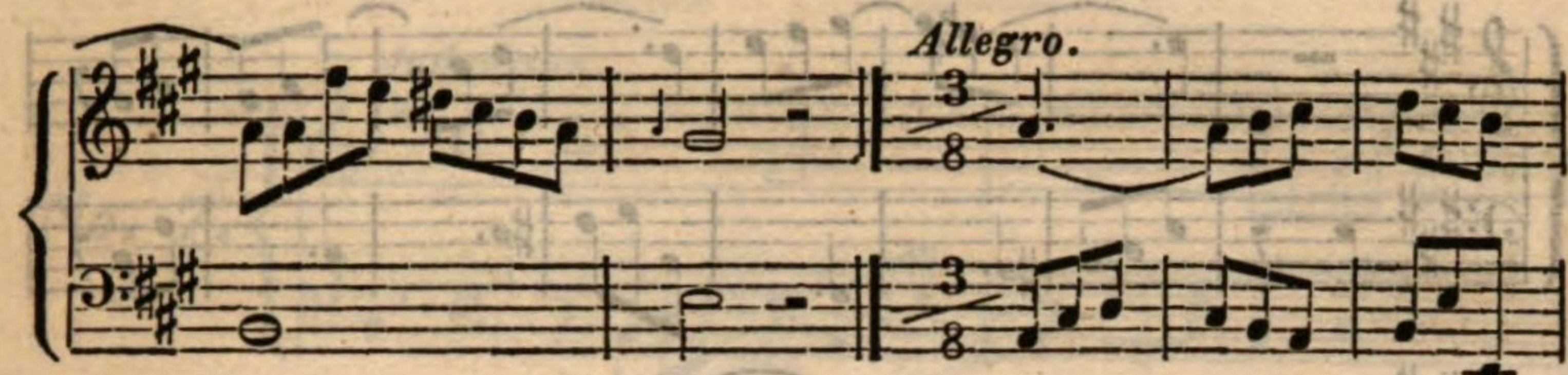
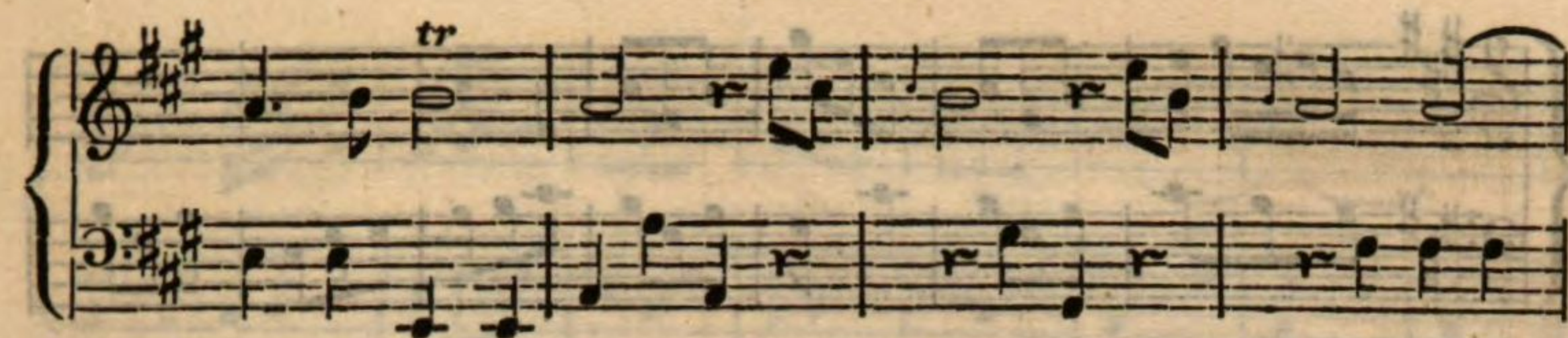


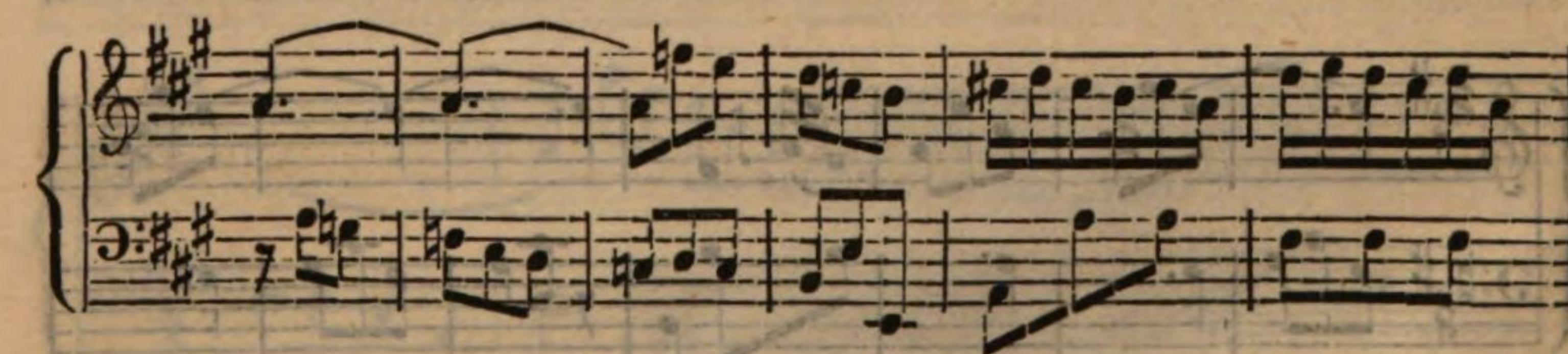
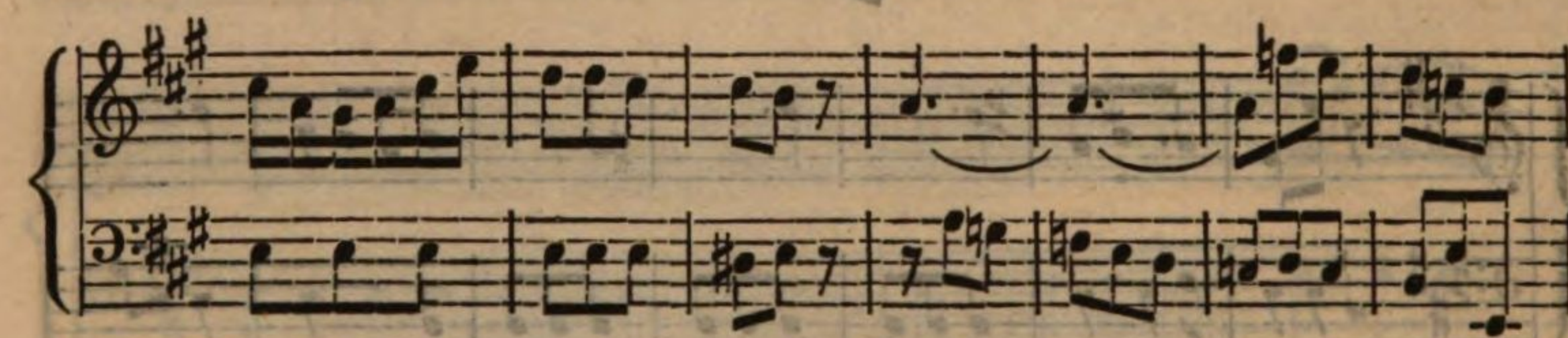
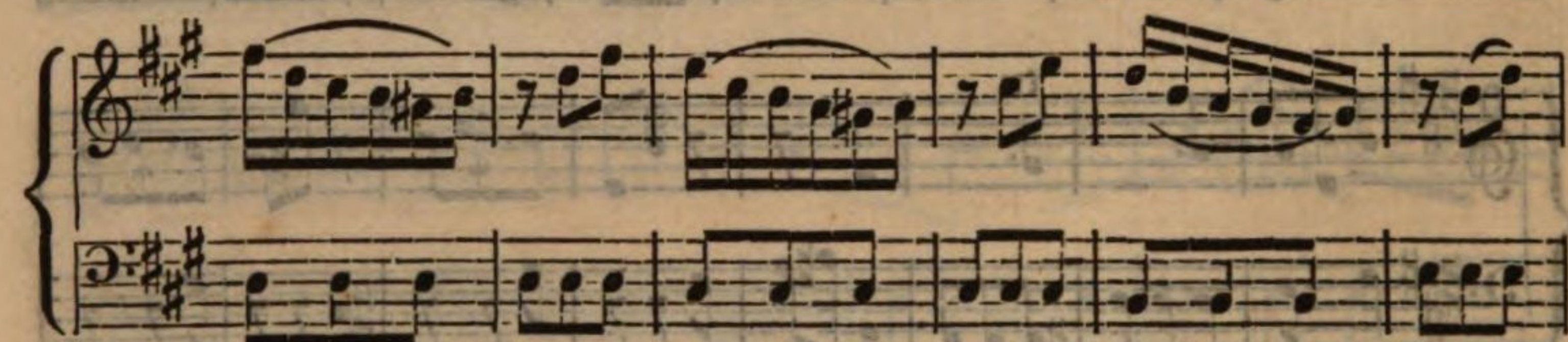
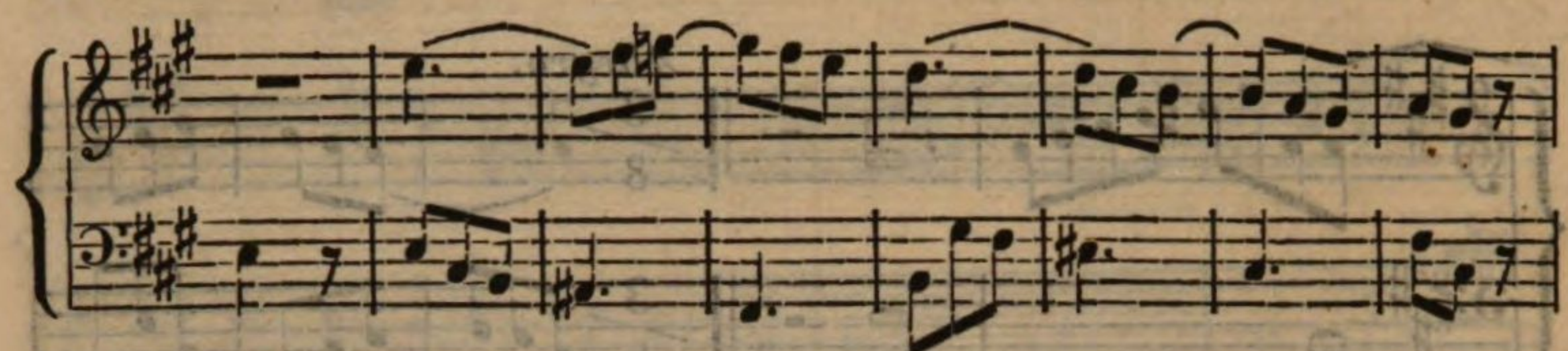
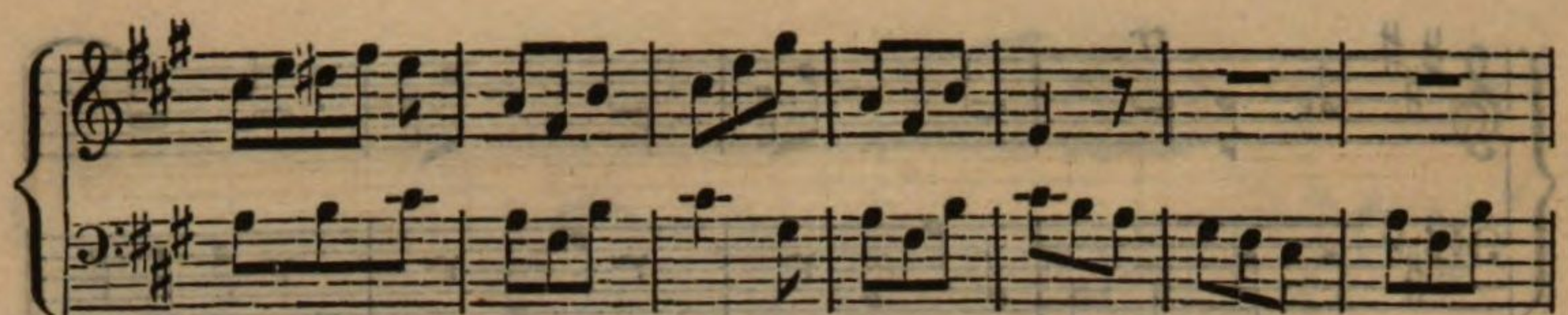


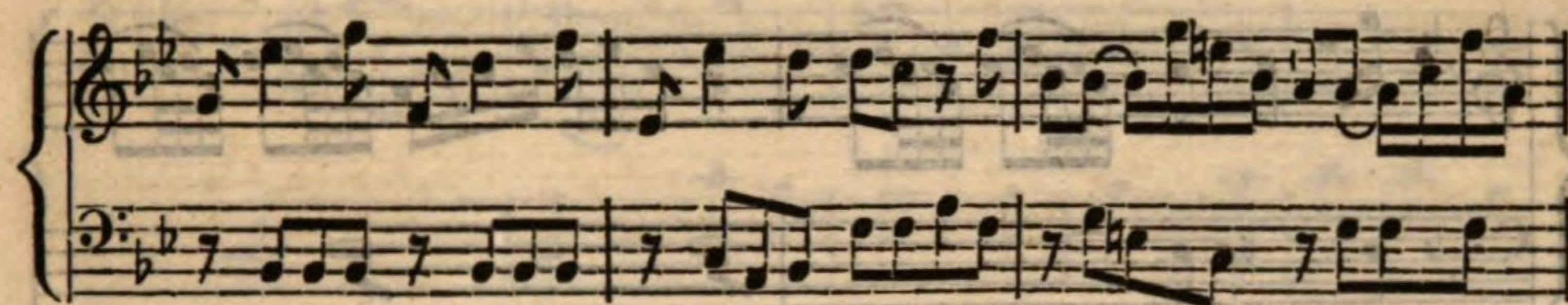
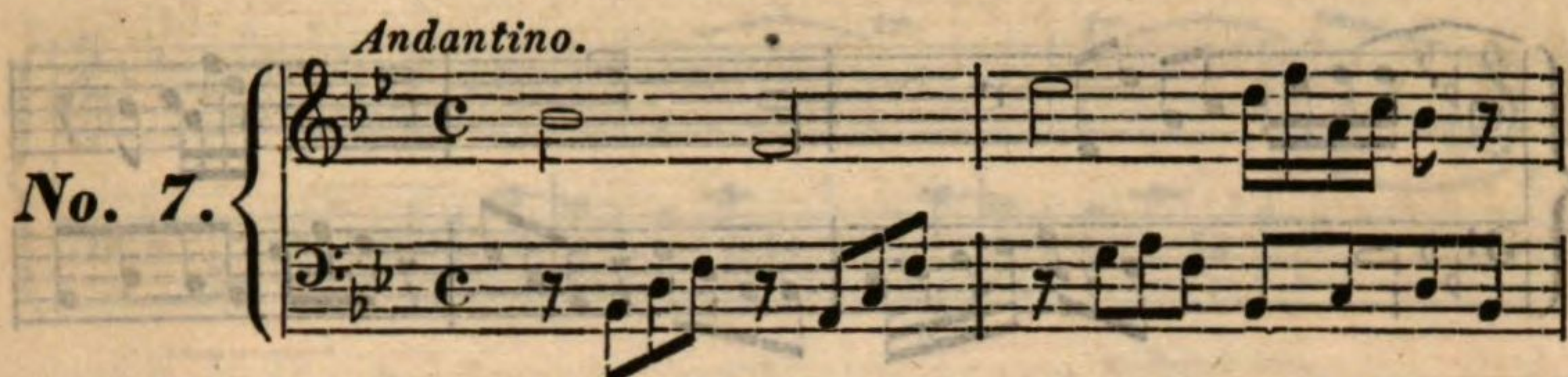
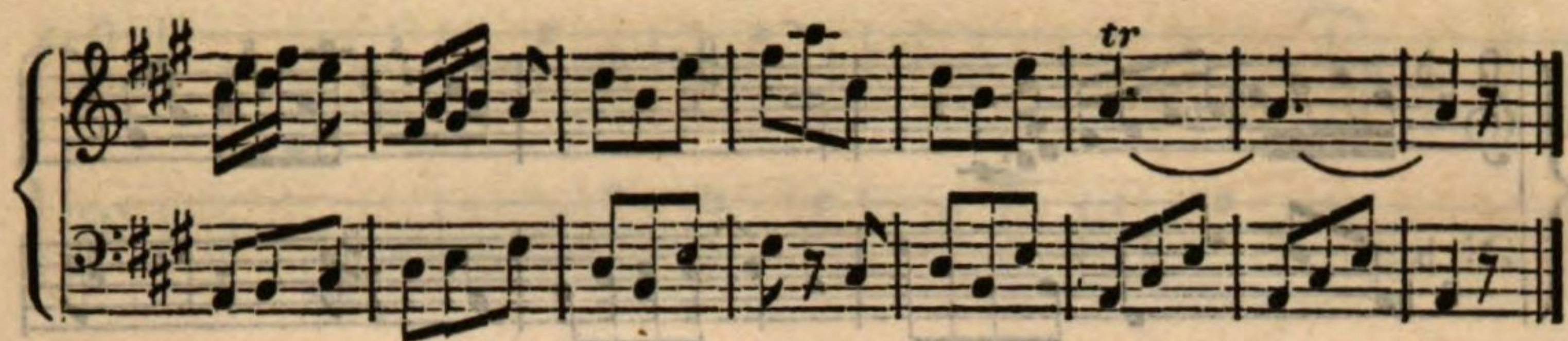


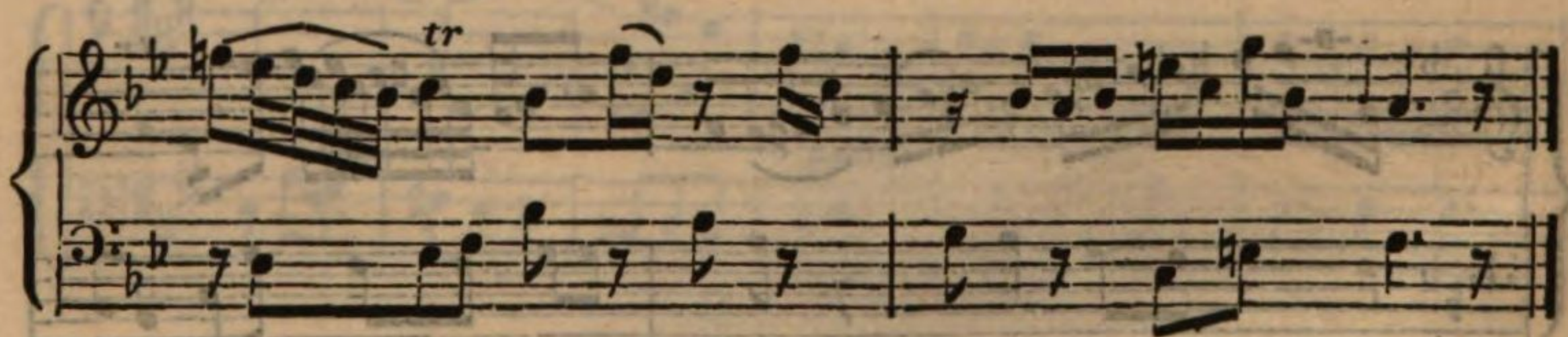
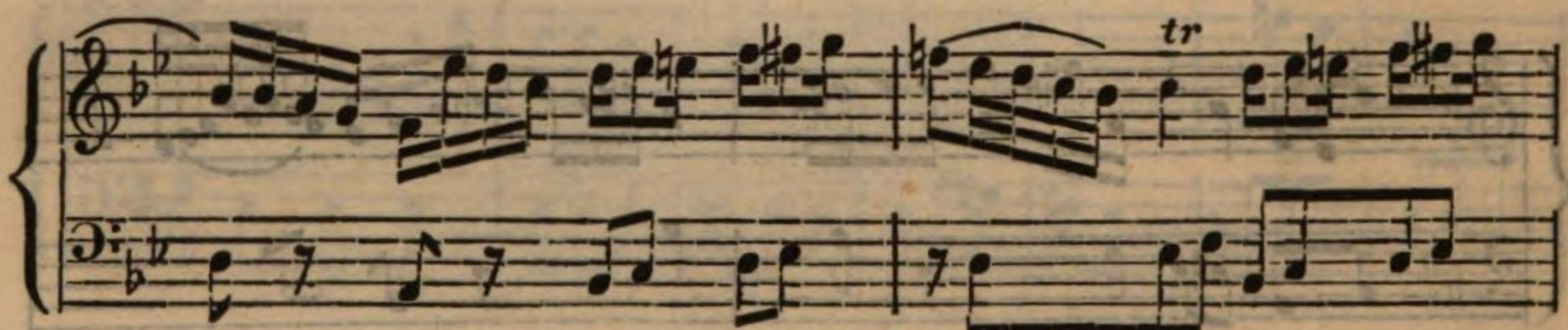
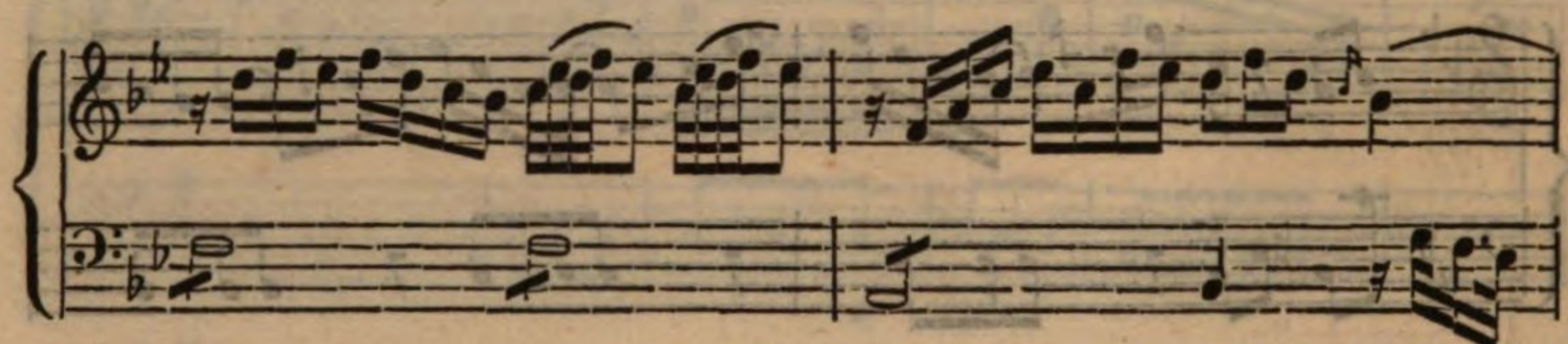
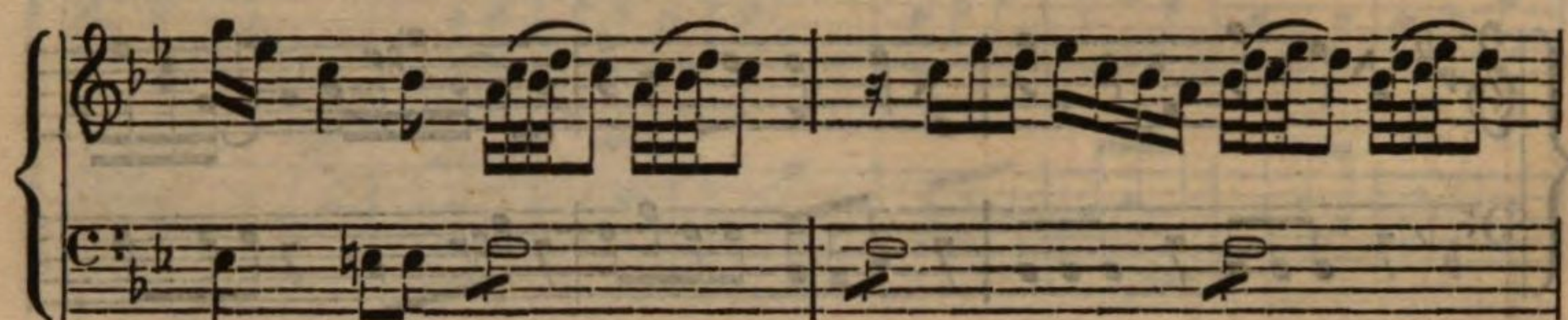
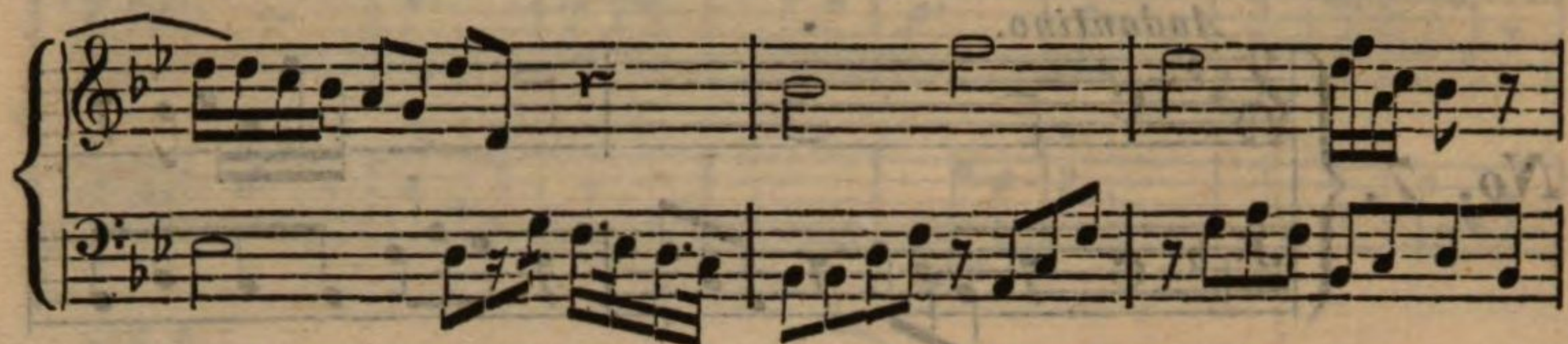
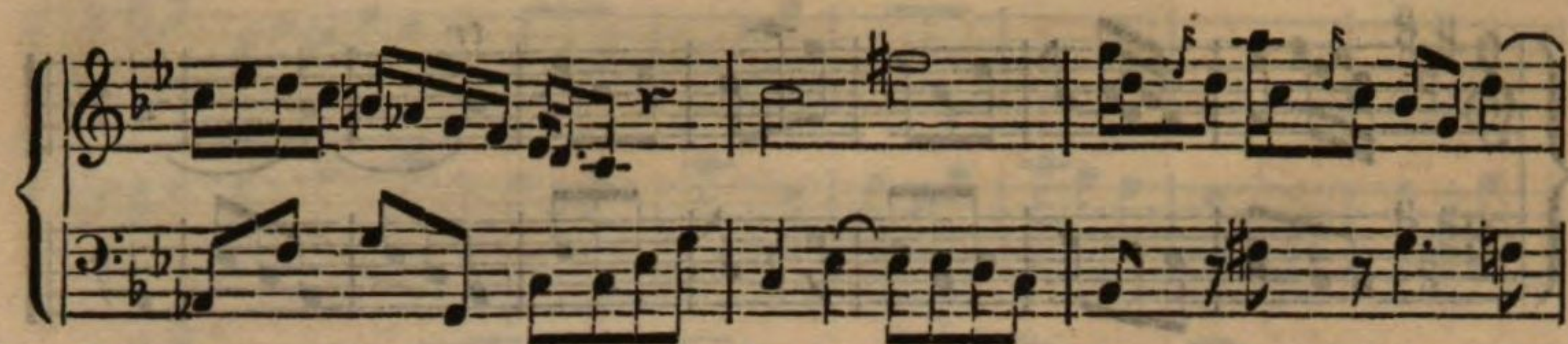
*Andantino.***No. 6.**





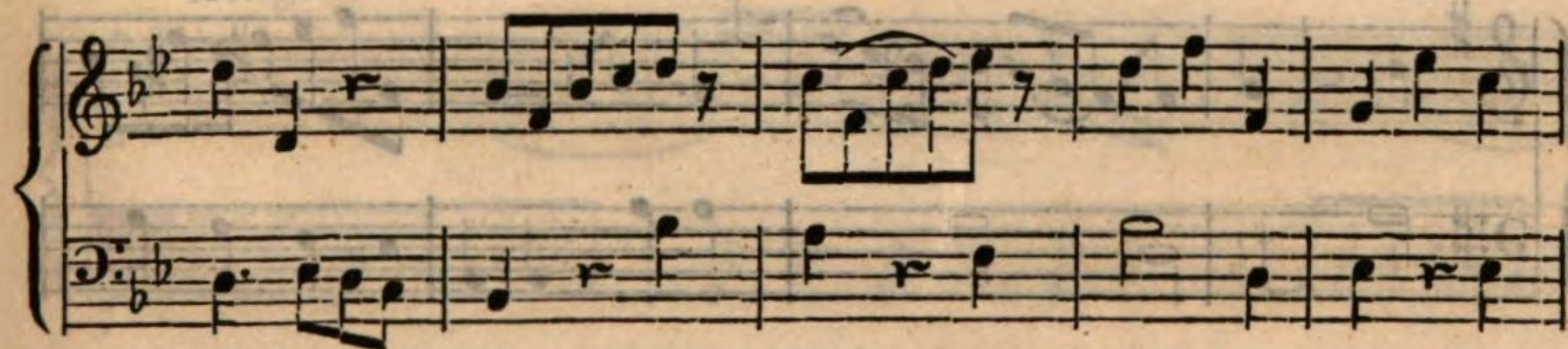
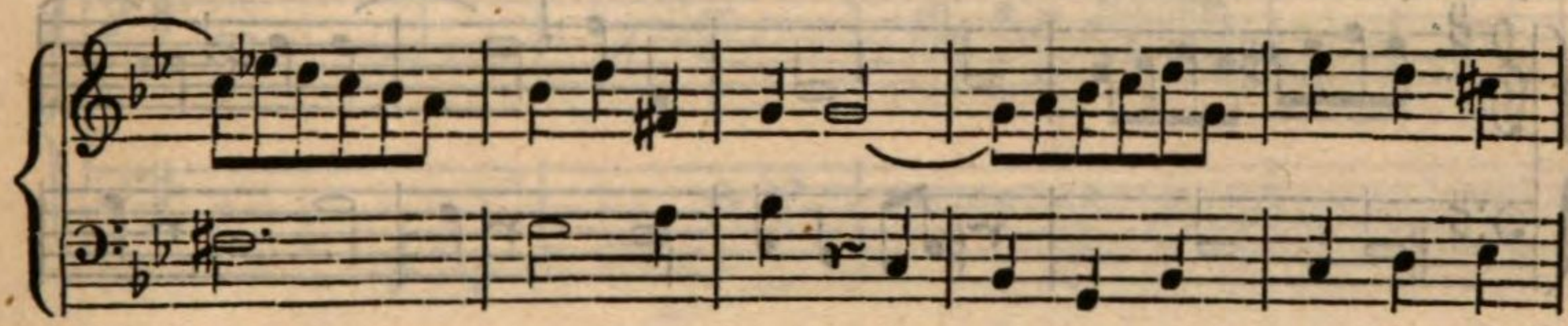
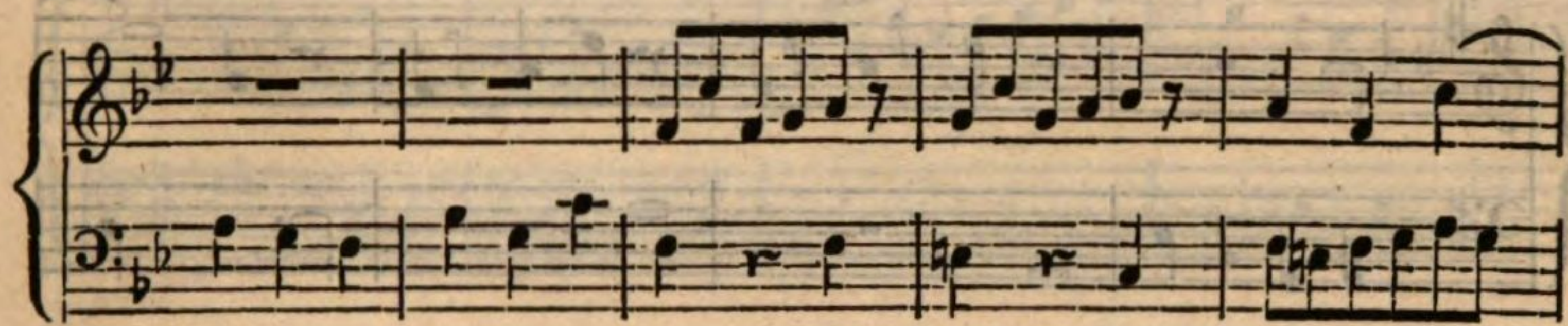
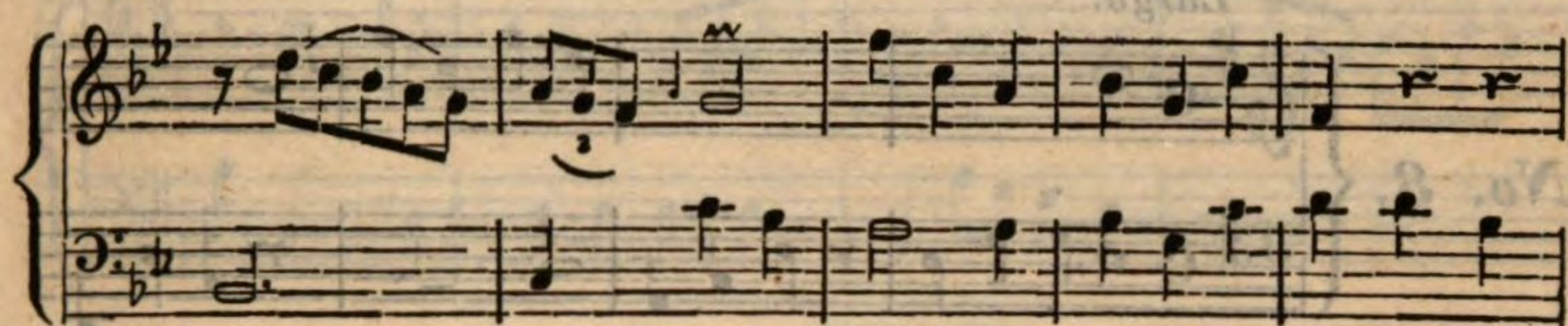
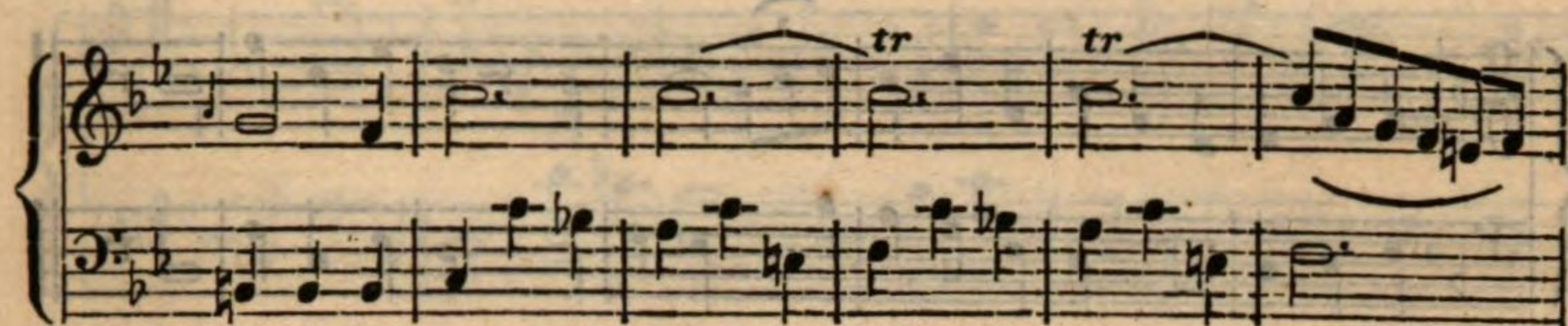
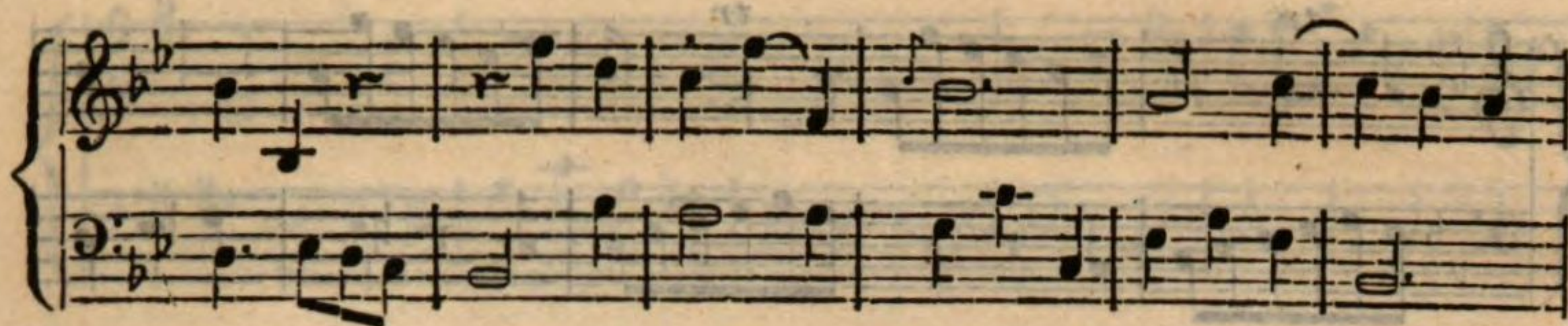


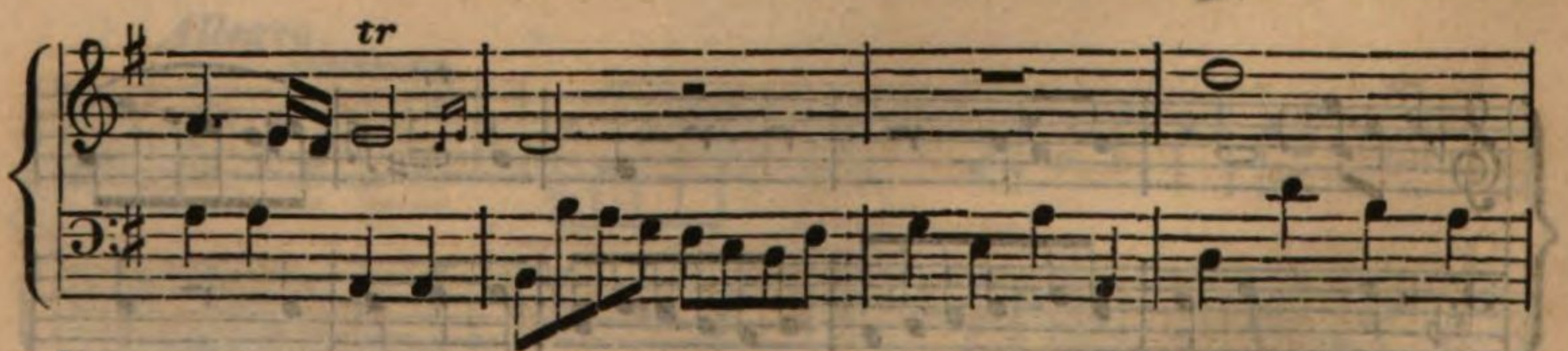
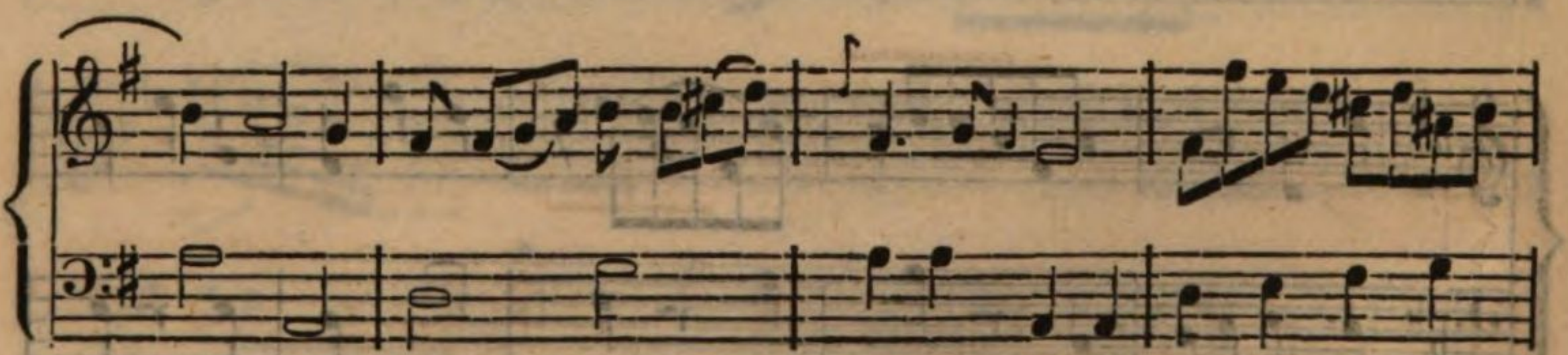
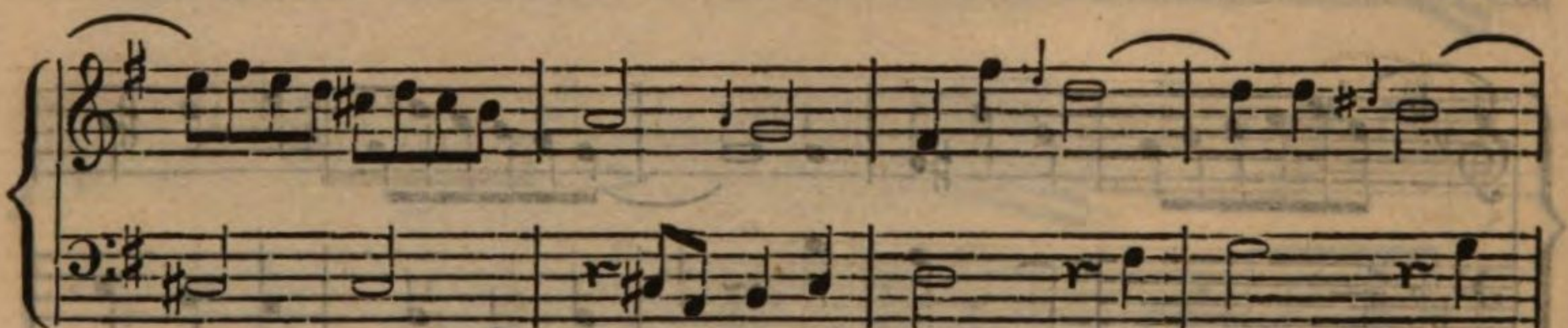
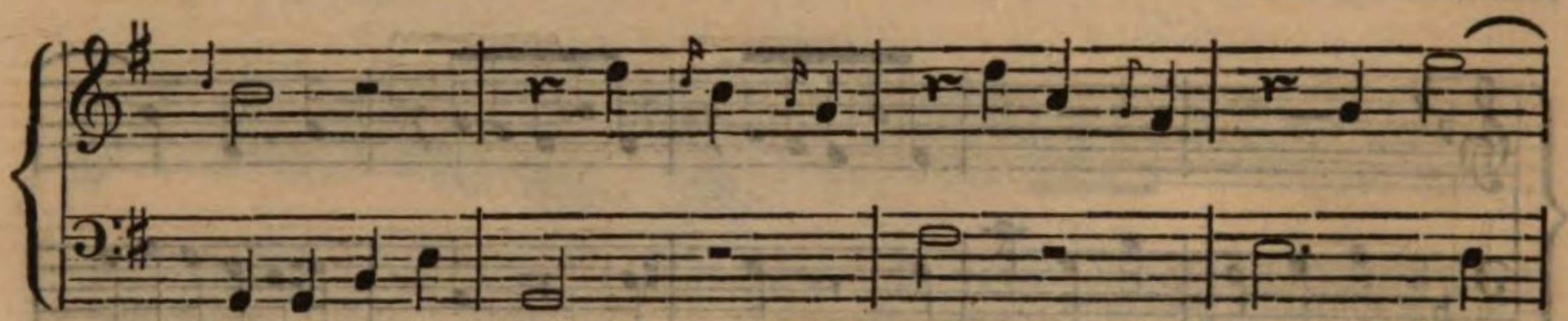
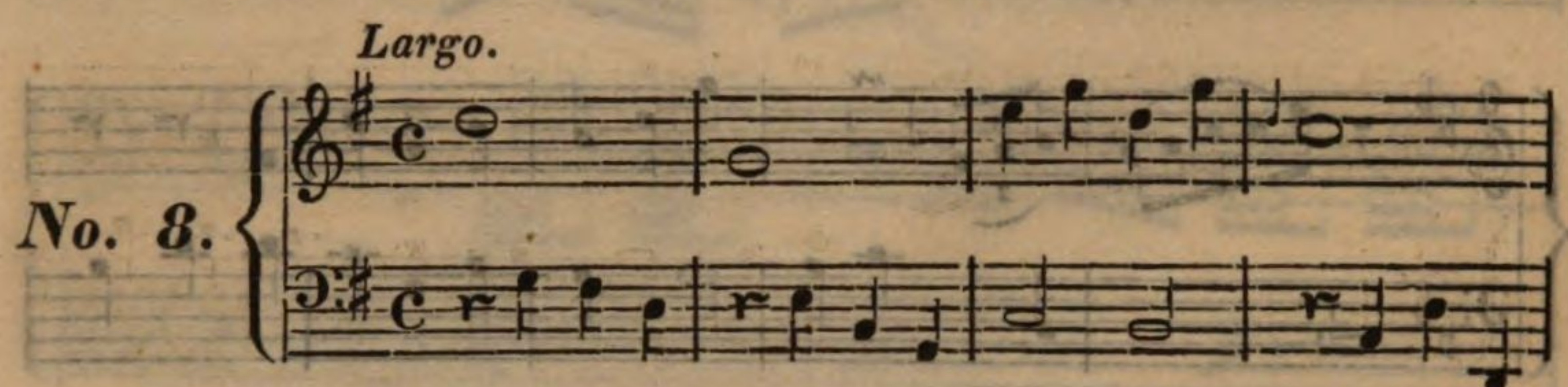
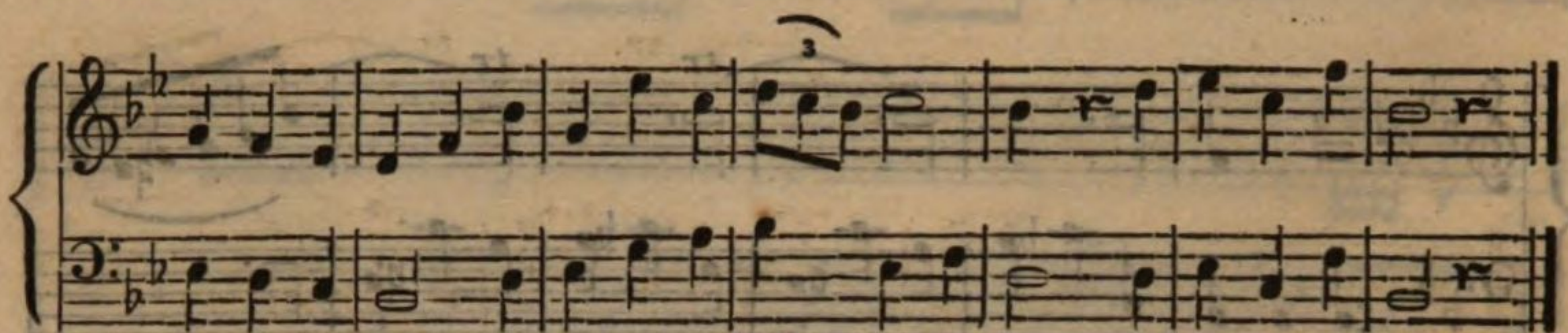
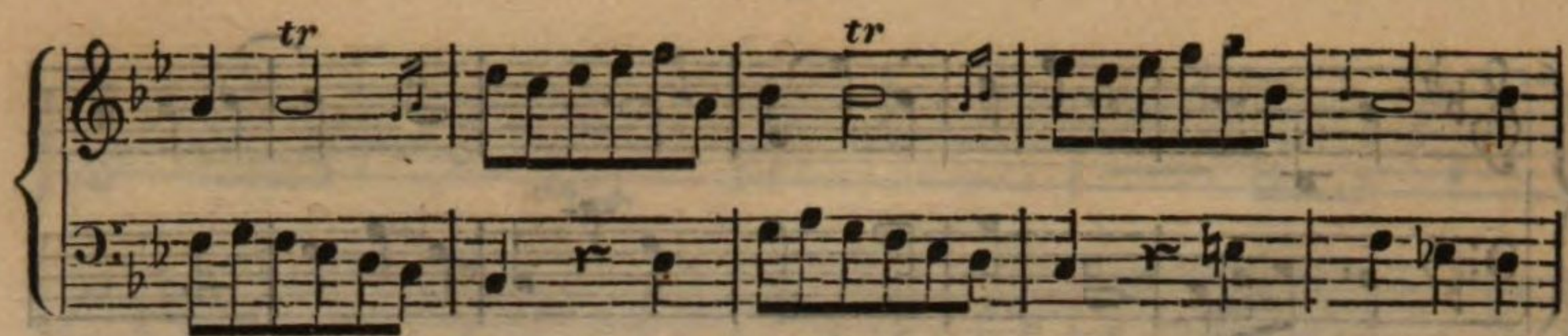


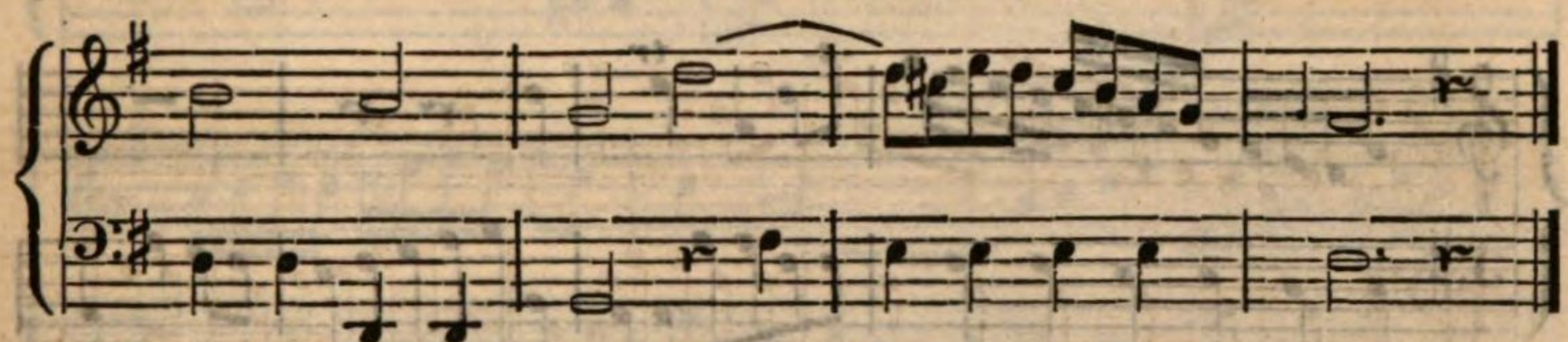
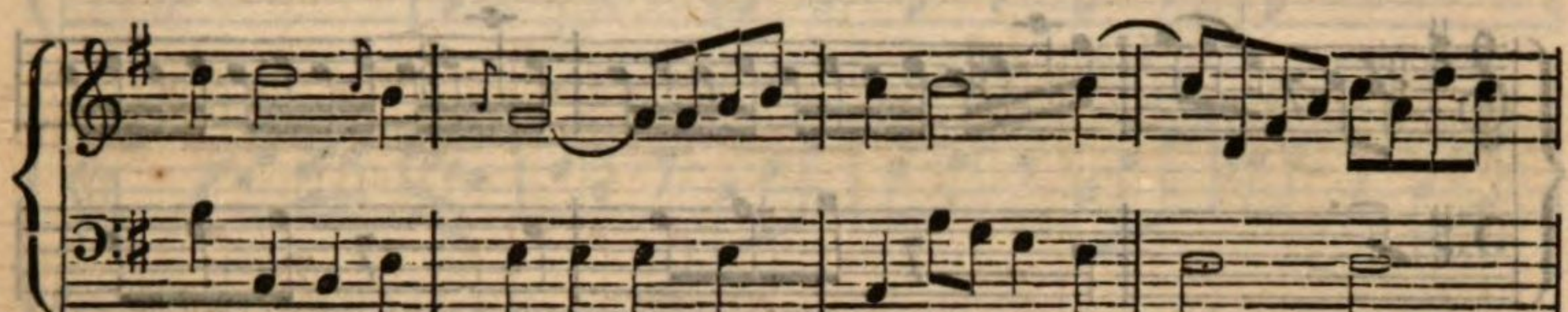
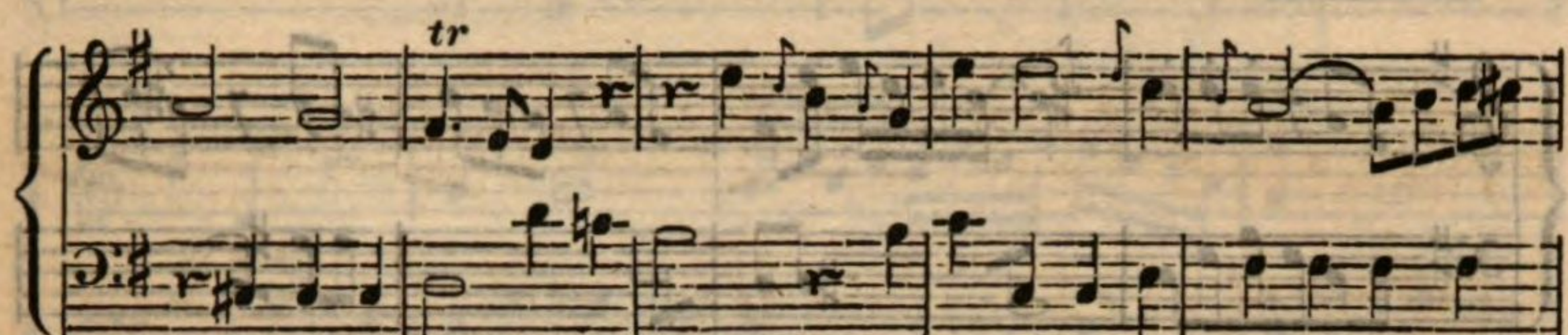
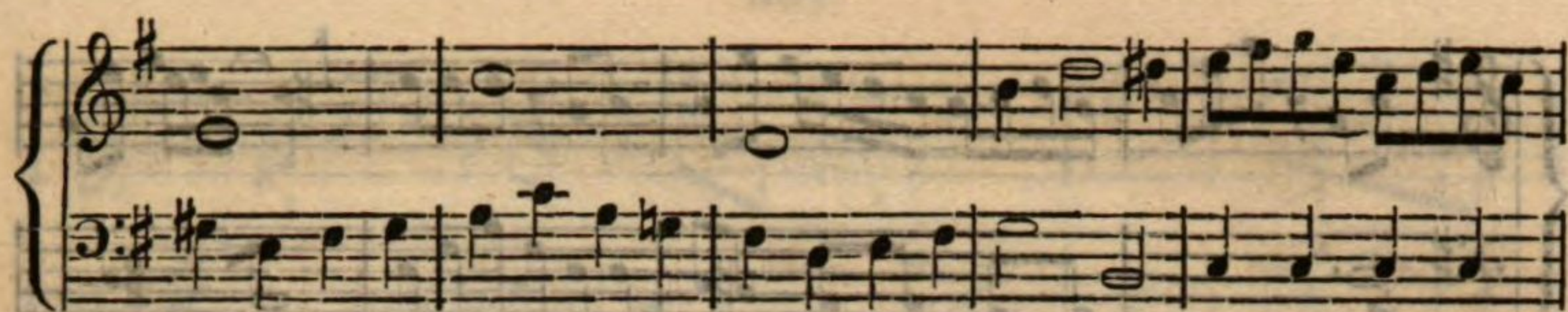


Allegro.

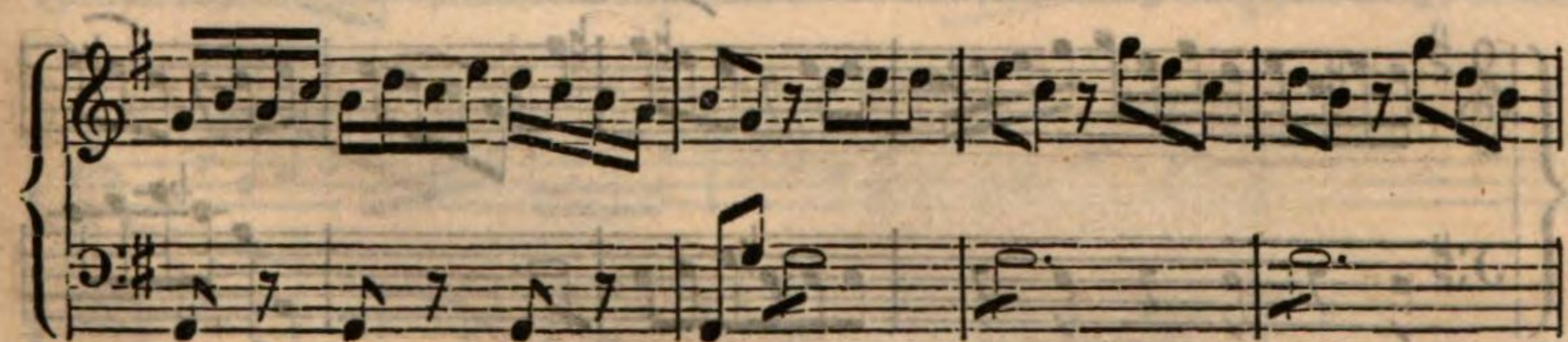
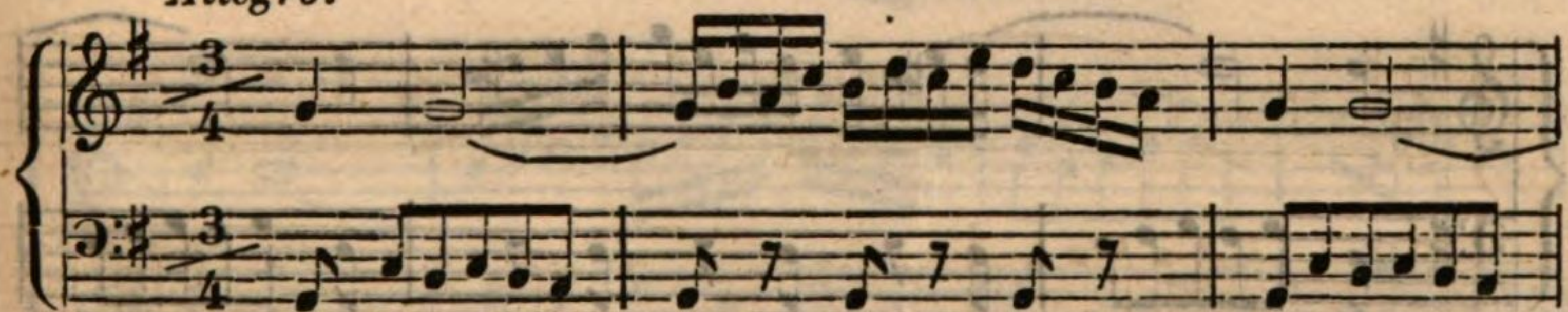


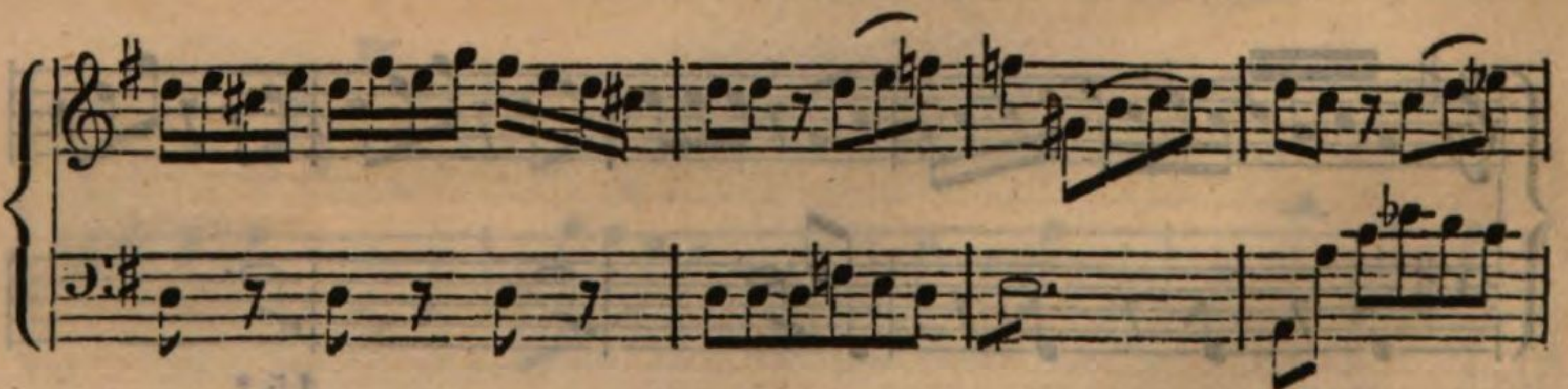
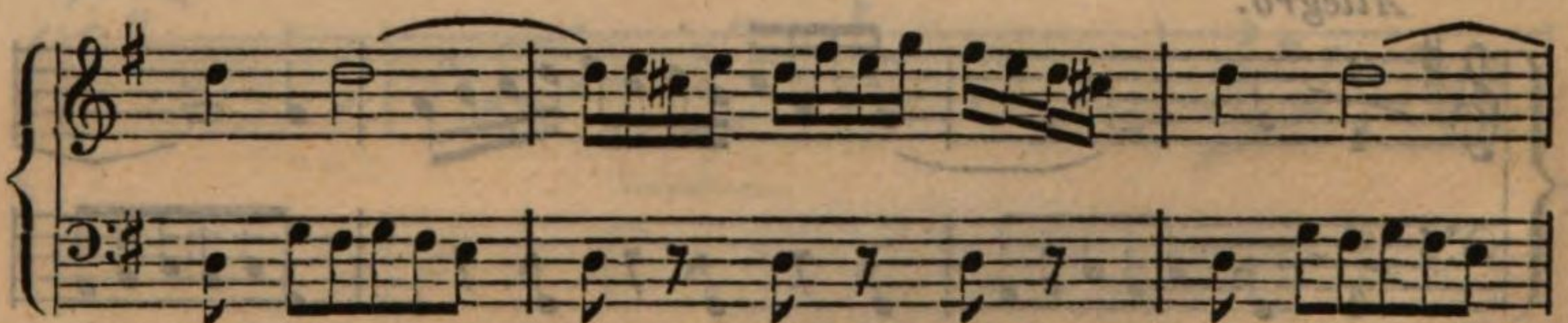
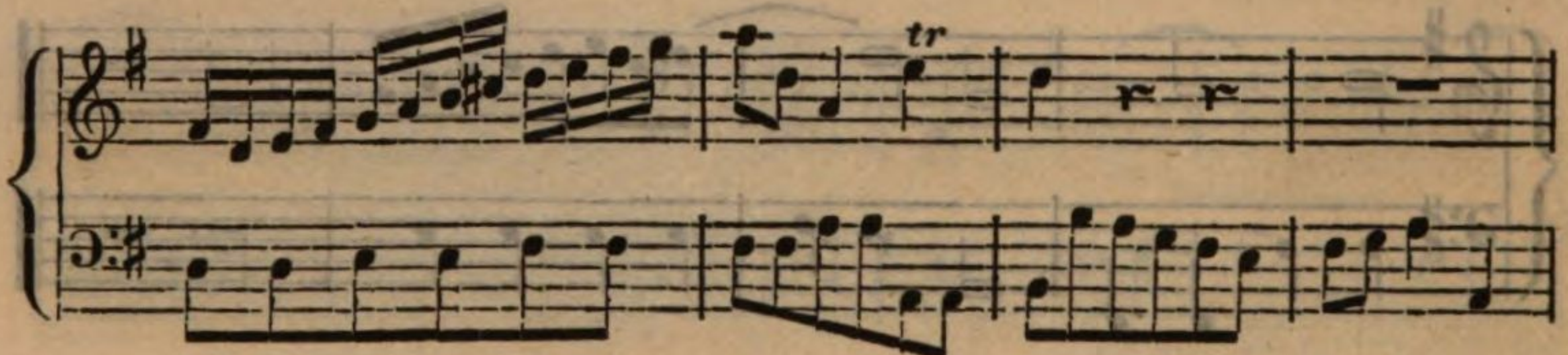
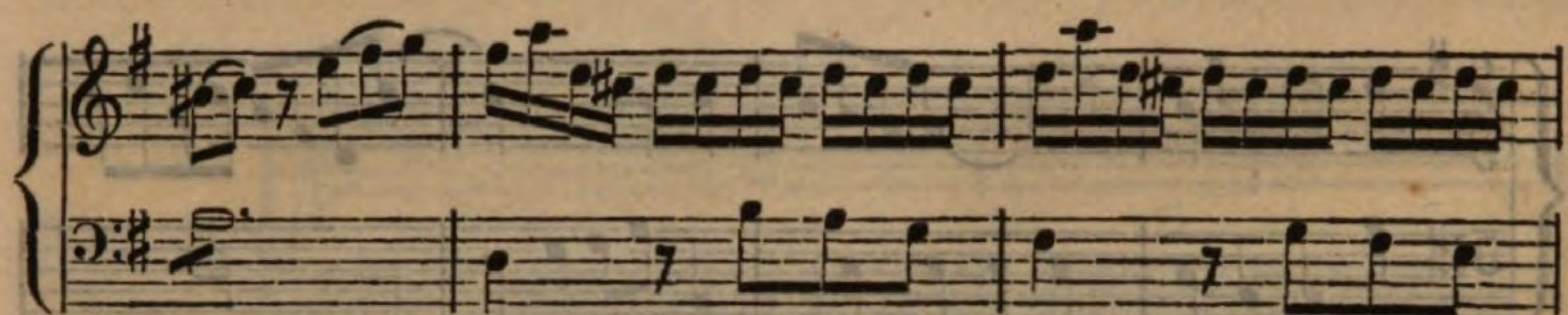
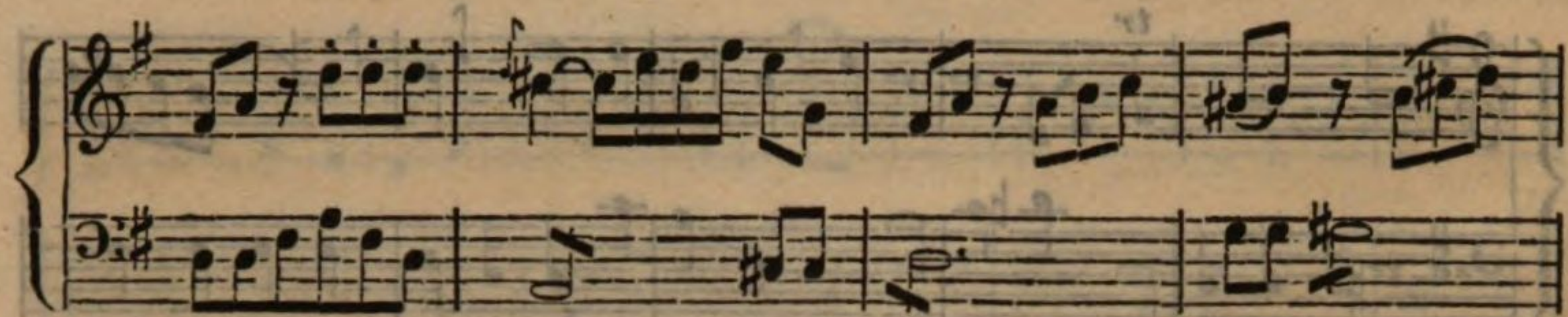
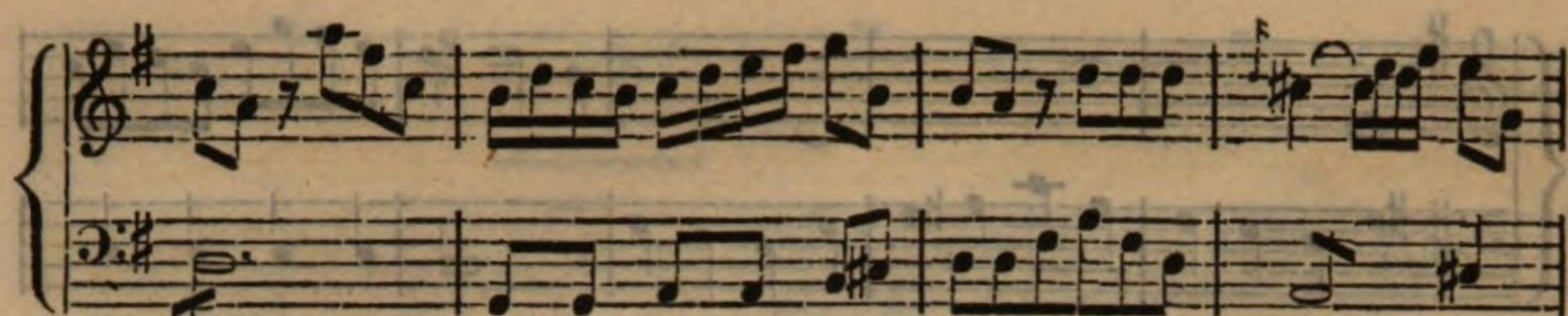


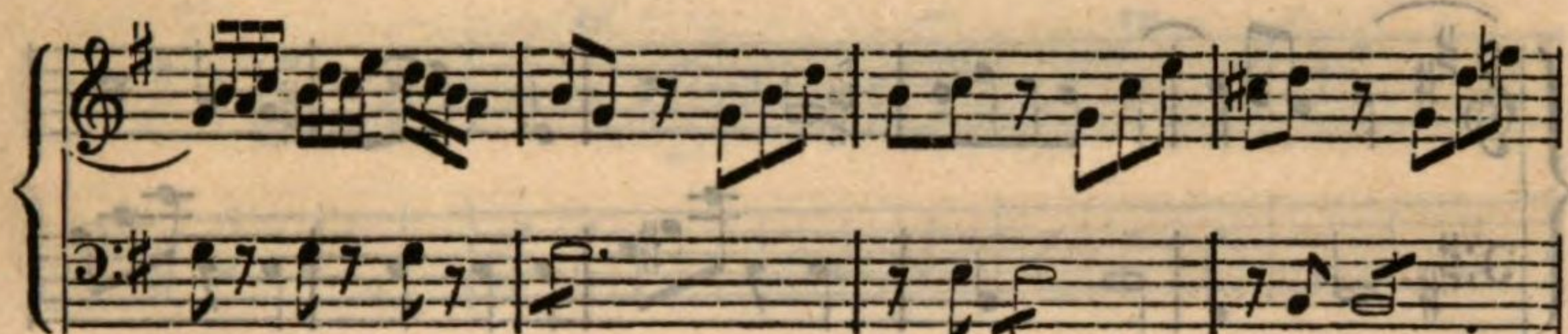
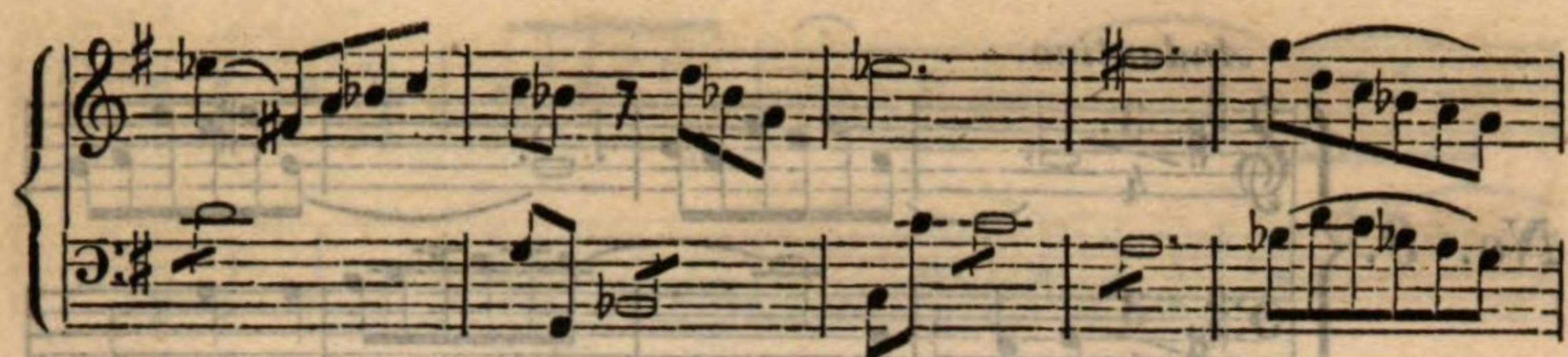




Allegro.



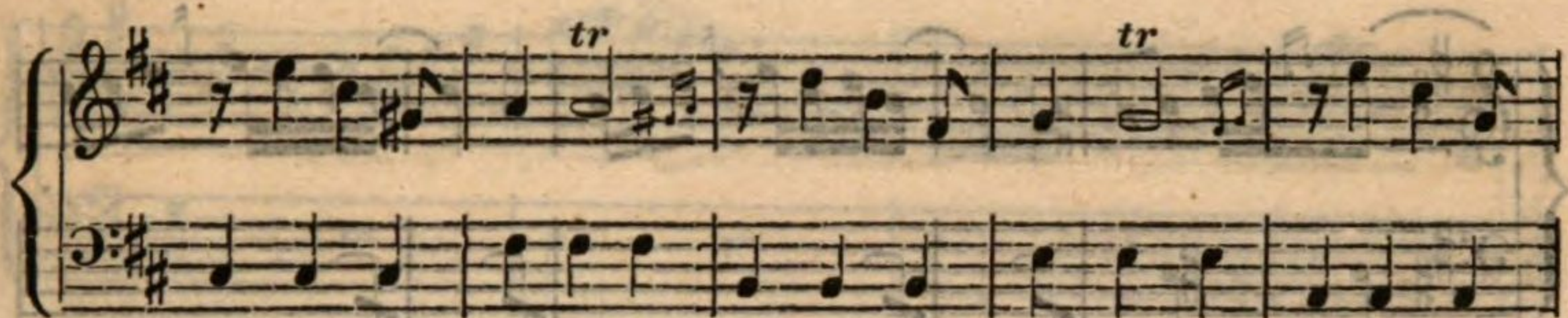


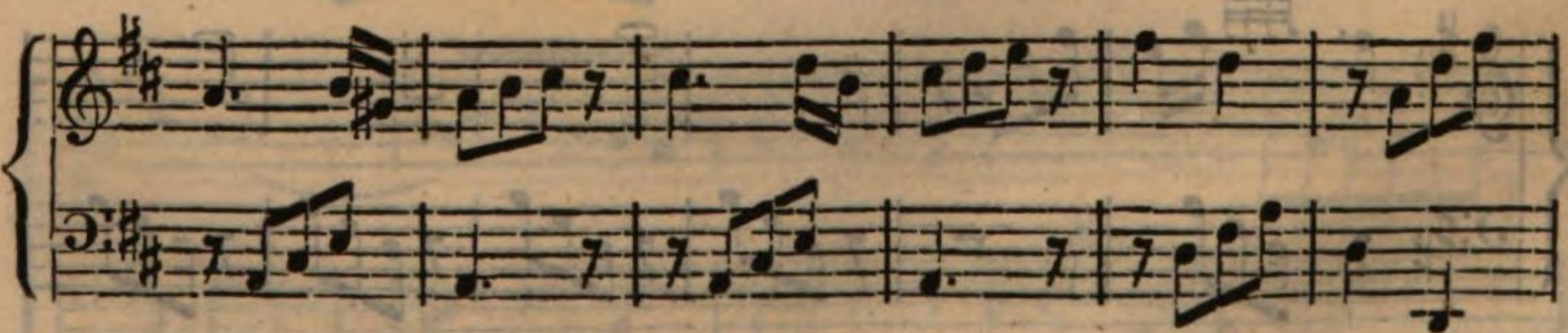
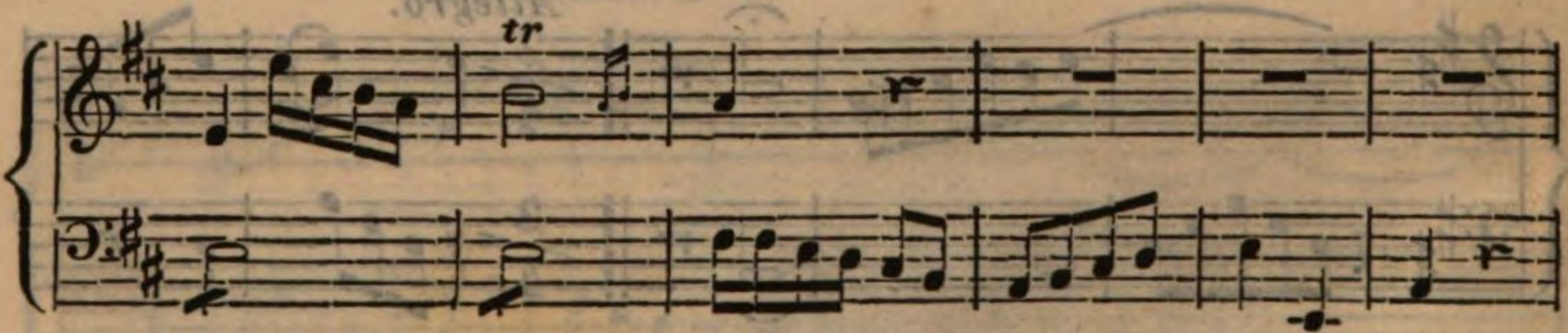
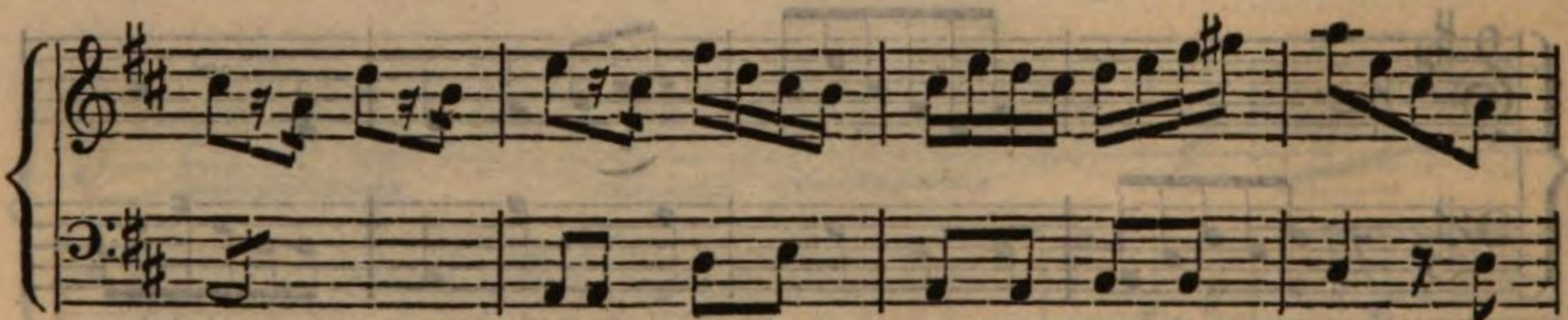
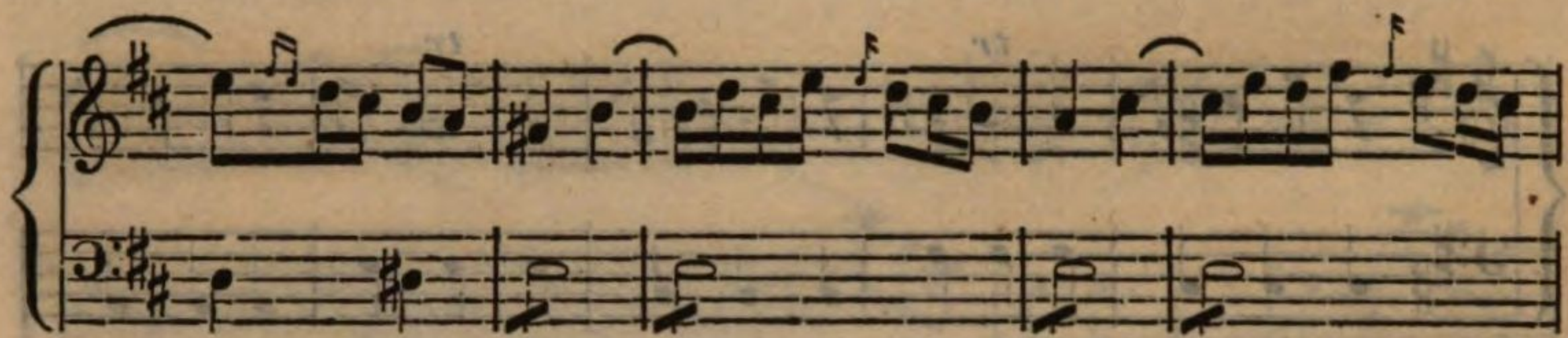
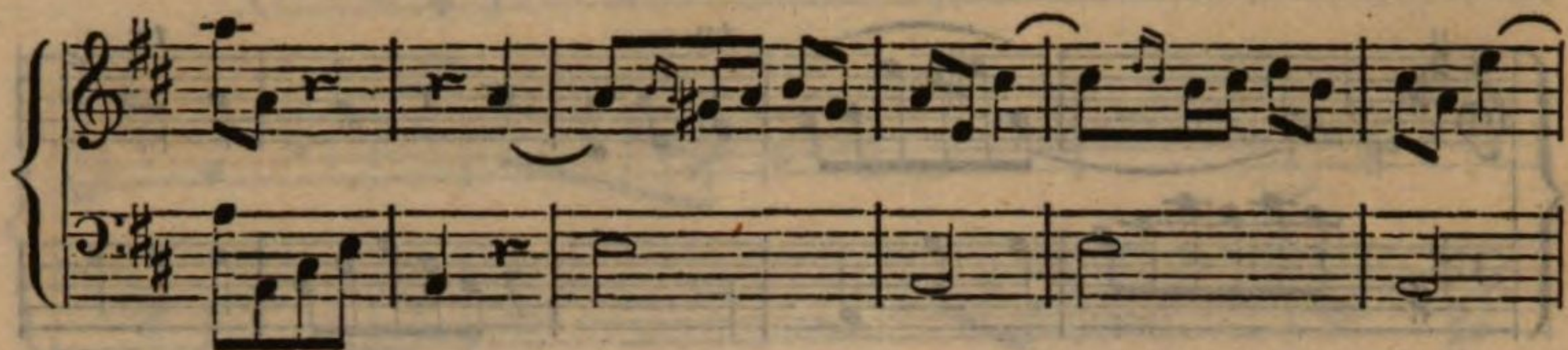
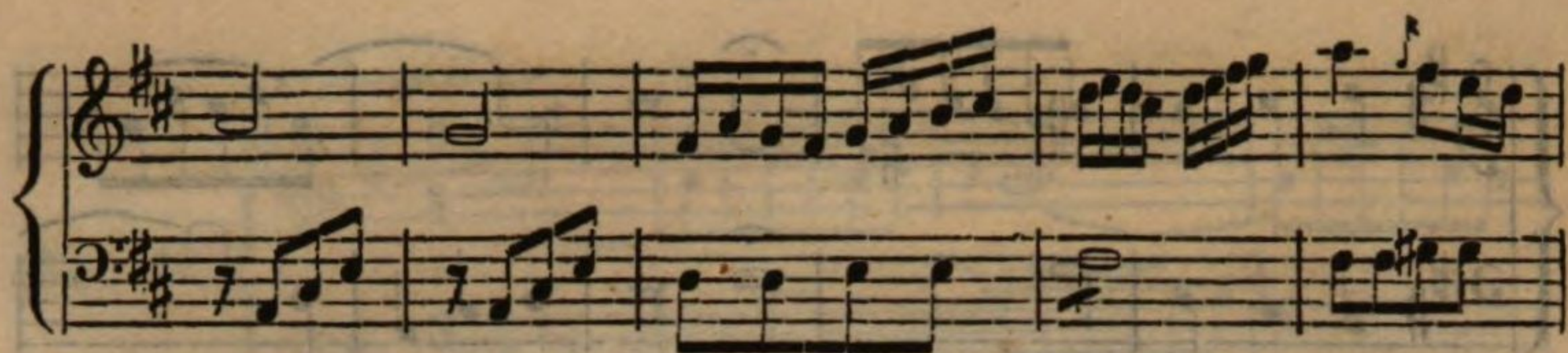


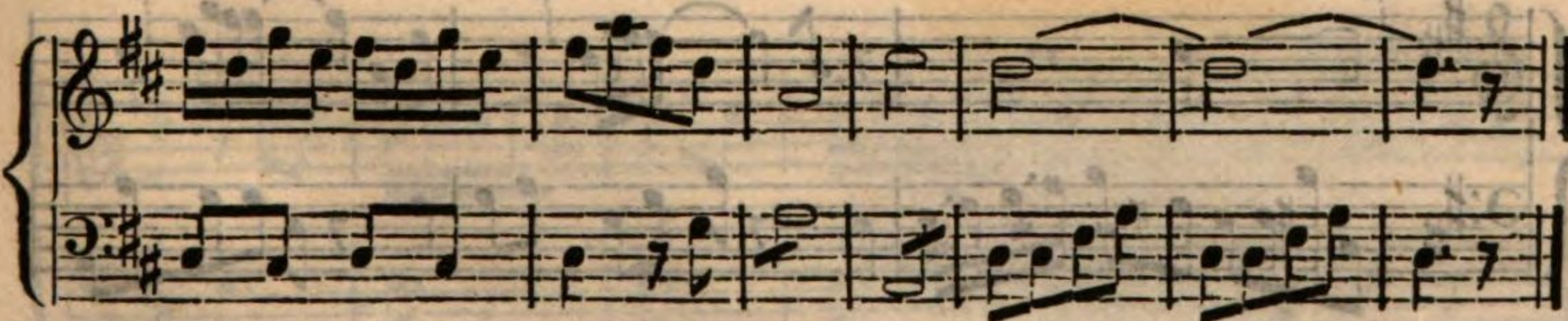
Andantino.

No. 9.

Handwritten musical score for No. 9, Andantino, in D major and 3/4 time. The score consists of eight systems of two staves each, with a brace on the left. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill (tr) is marked above a note in the seventh system. The paper shows signs of age and wear.

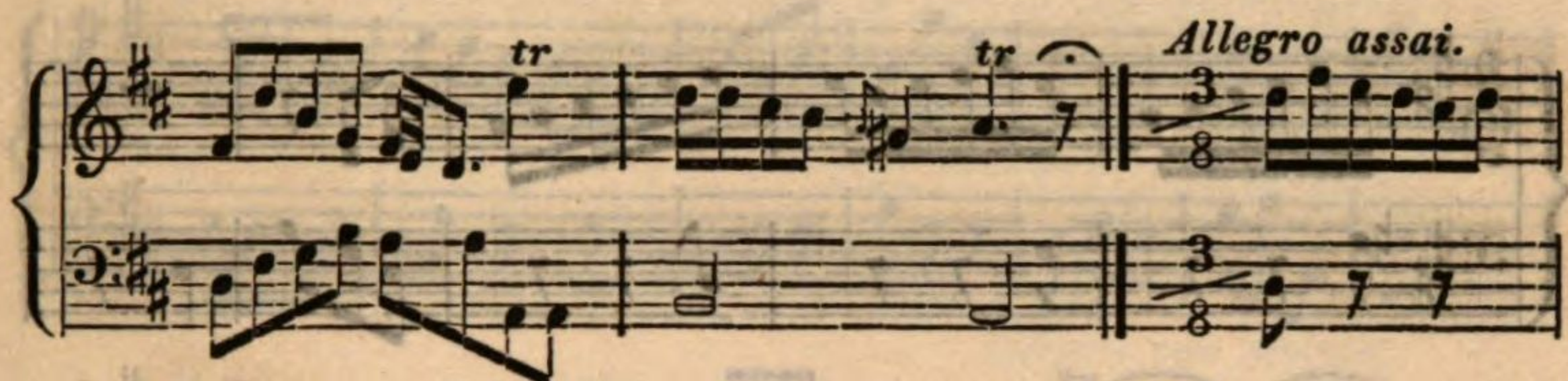


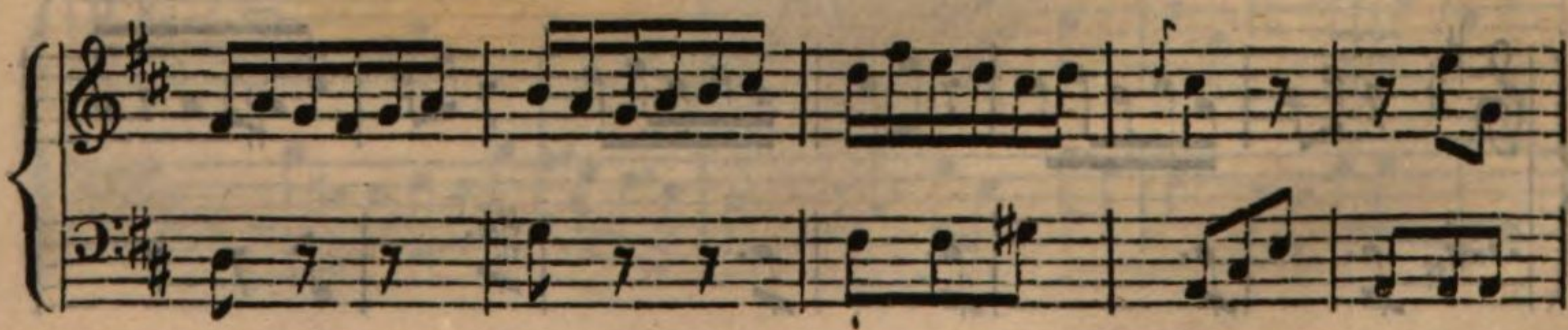
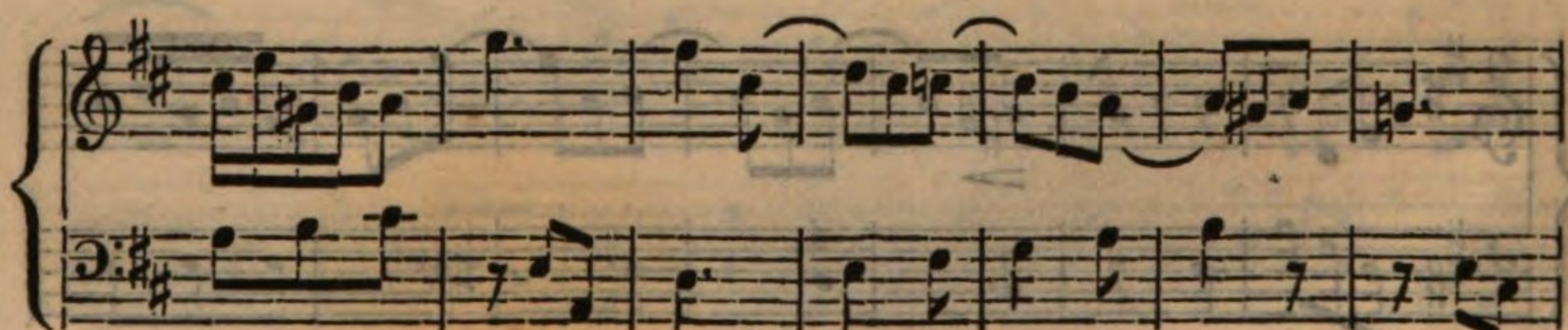
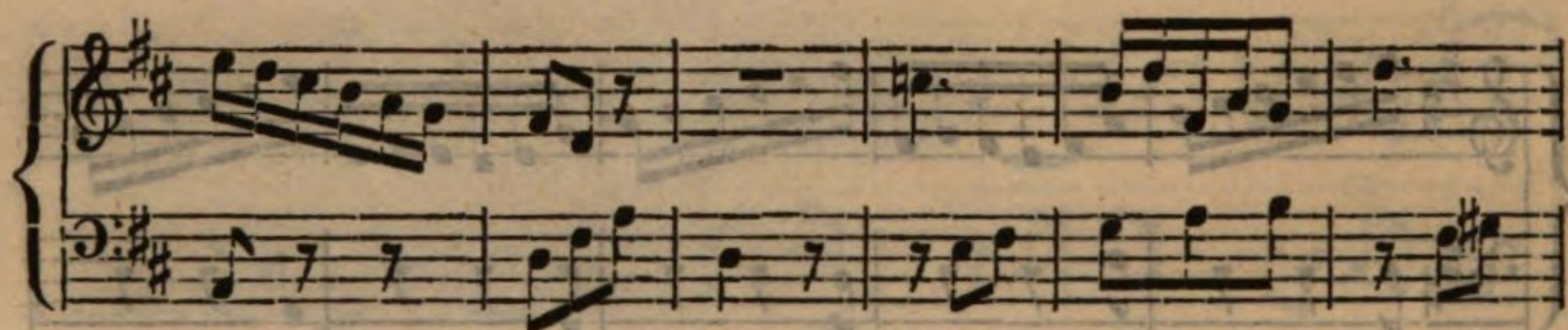
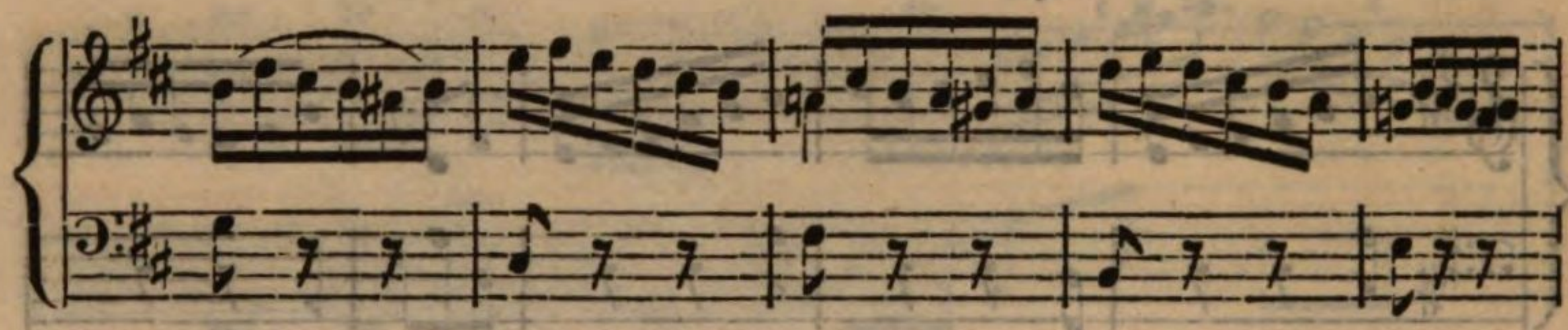
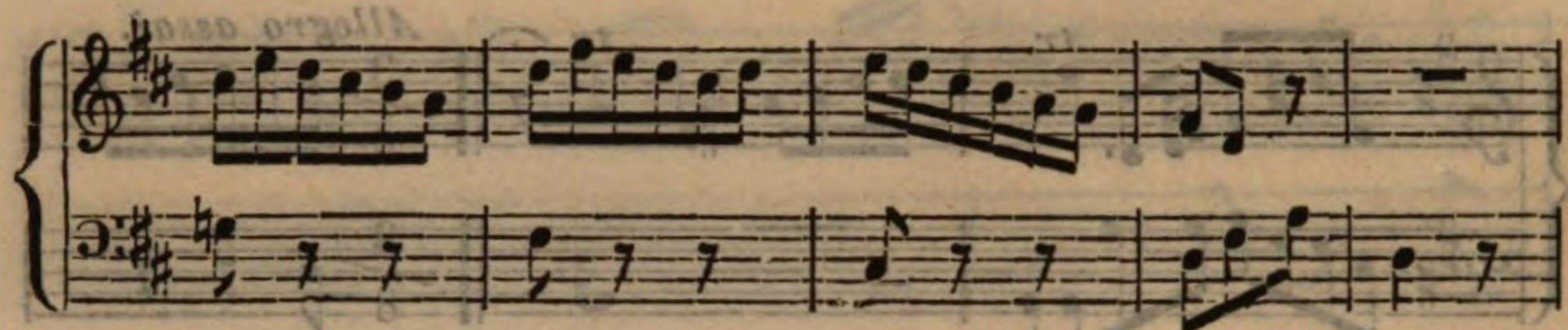
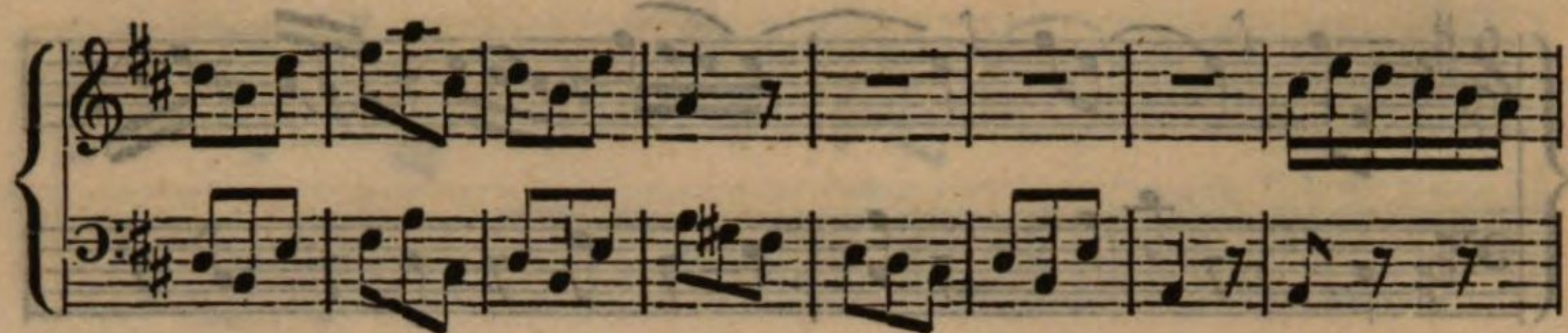
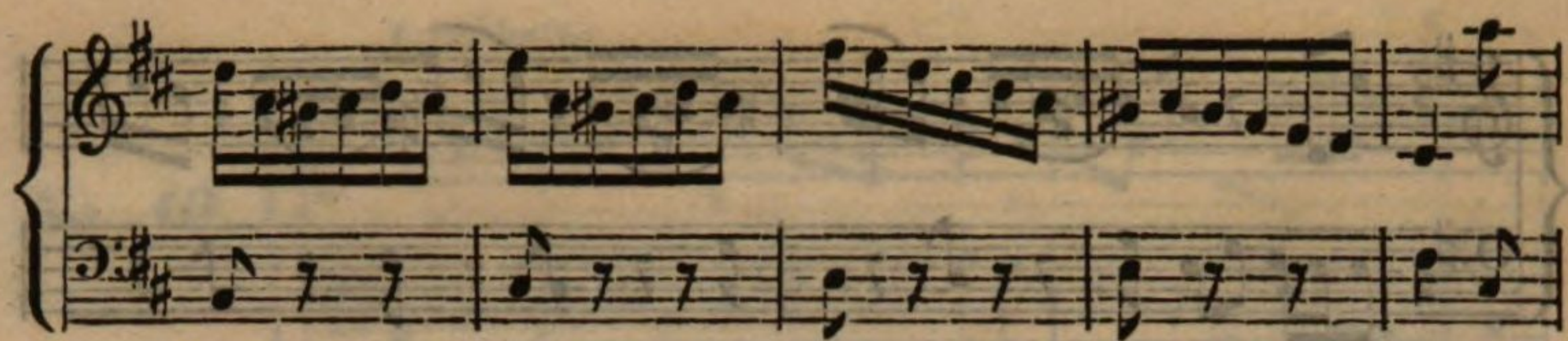


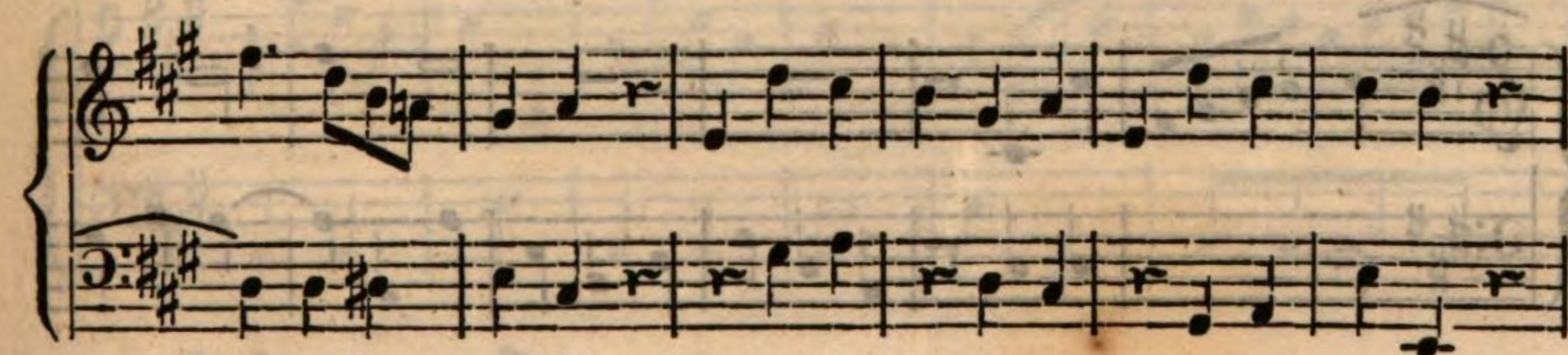
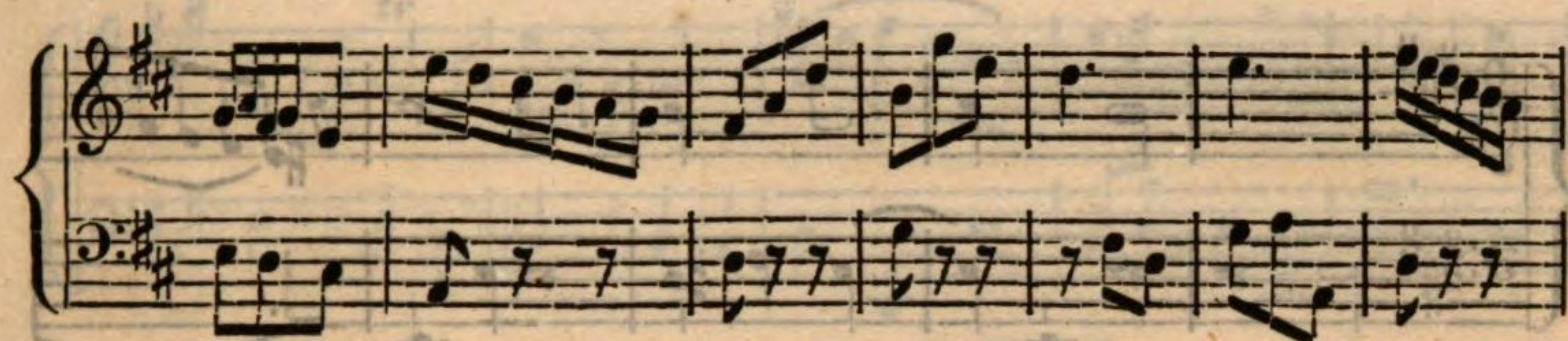
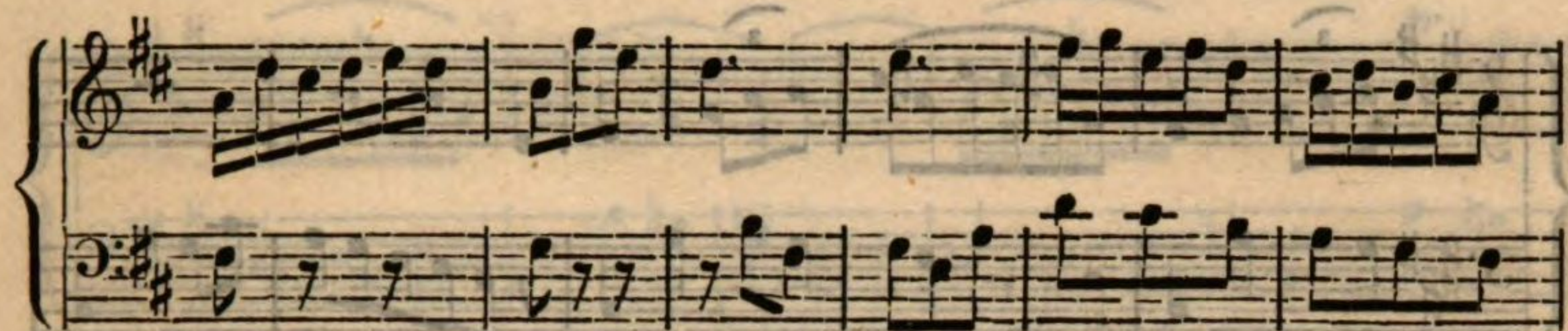


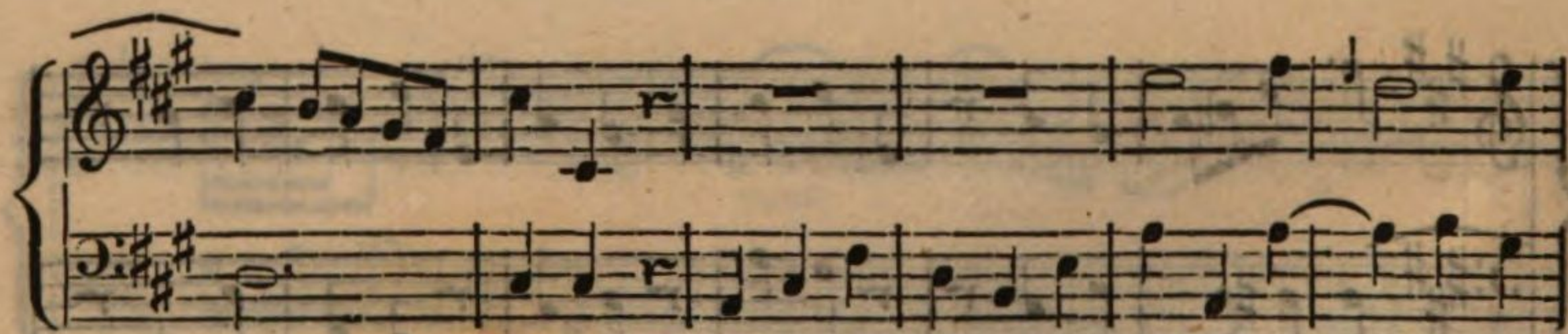
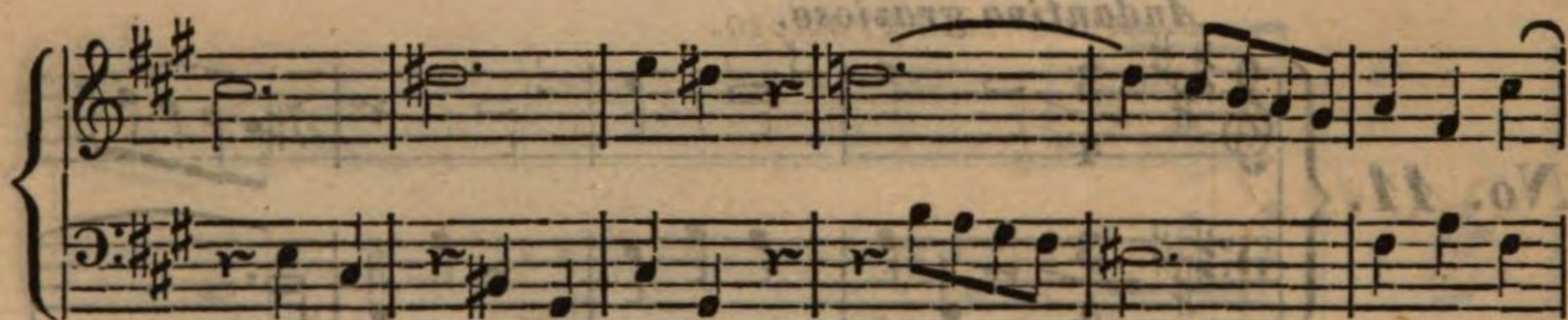
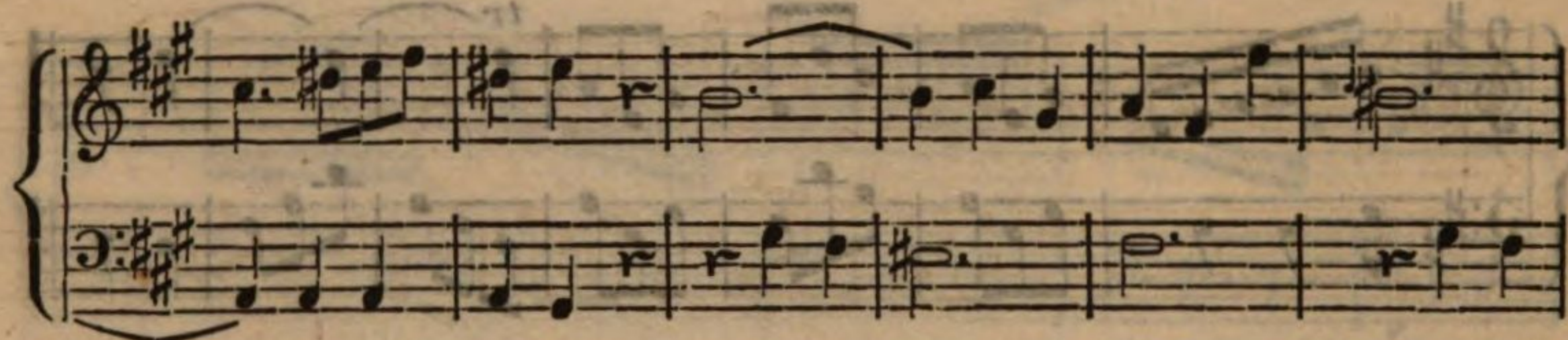
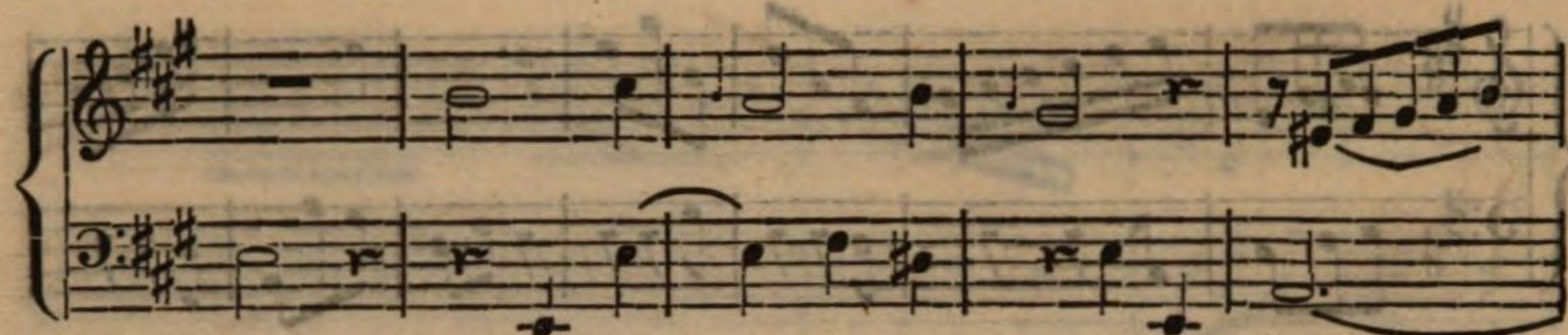
*Larghetto.***No. 10.**

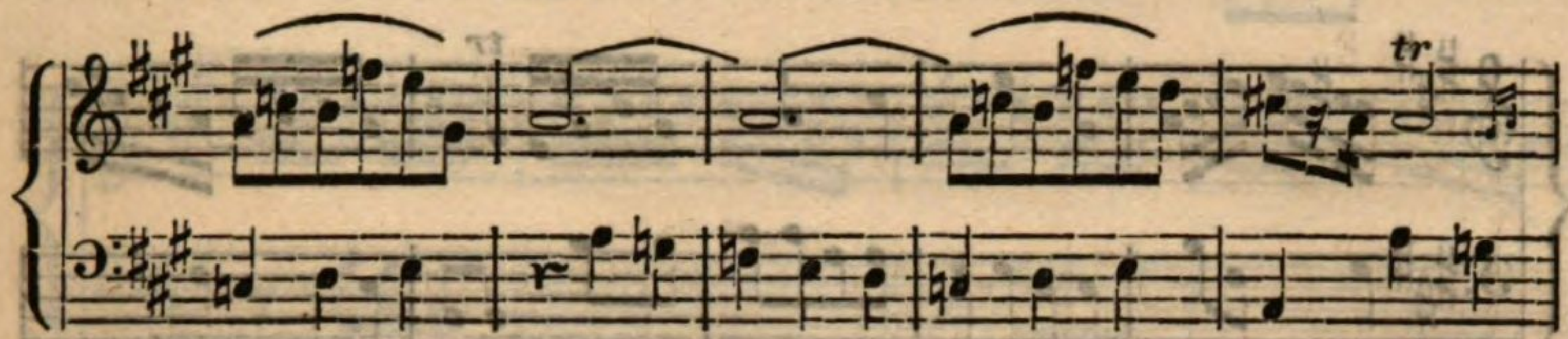
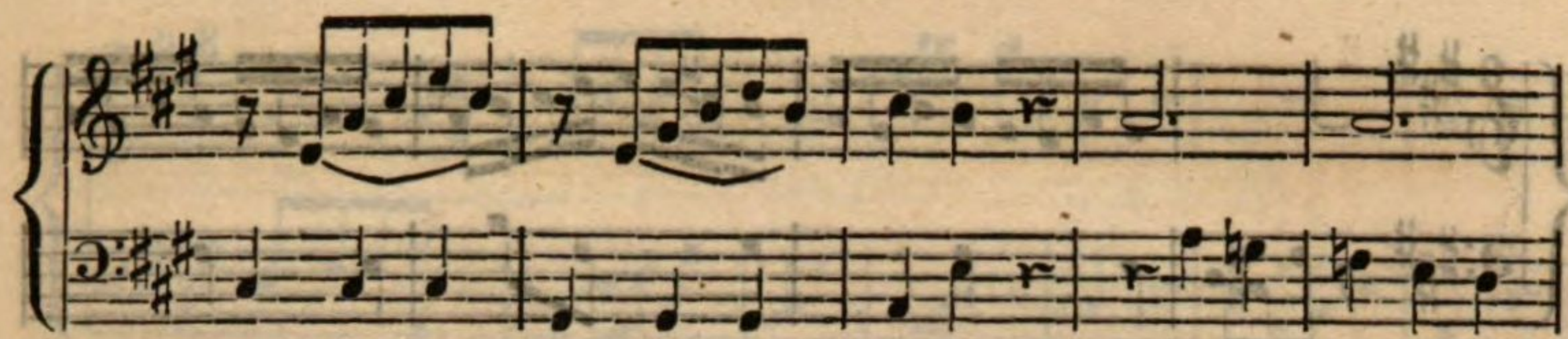
This musical score is for a piece titled "No. 10" in D major (two sharps) and 2/4 time, marked "Larghetto". The score is written for piano and consists of eight systems of two staves each. The first system includes a treble and bass clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Trills are indicated by "tr" above certain notes in the fourth and fifth systems. The sixth system contains a measure with a "6" above a group of notes, likely indicating a sextuplet. The notation is clear and typical of 19th-century musical manuscripts.



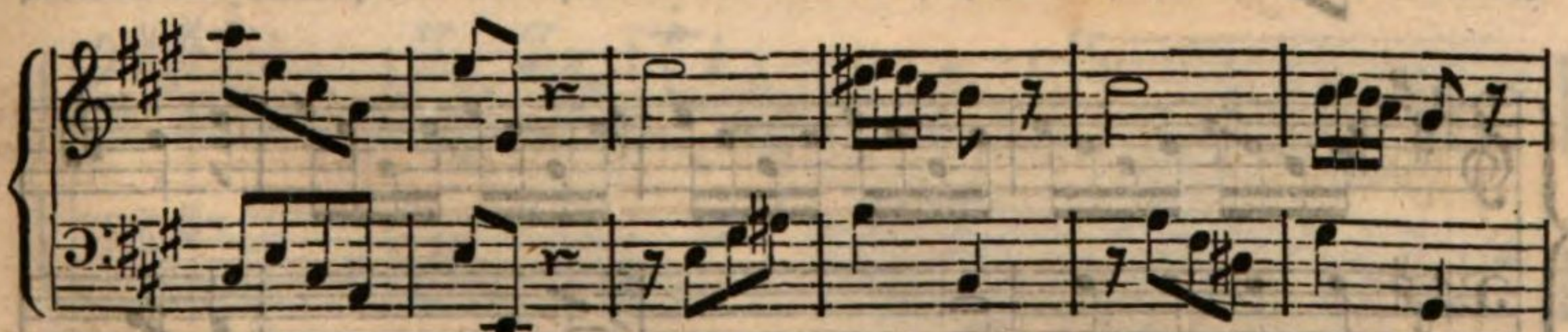
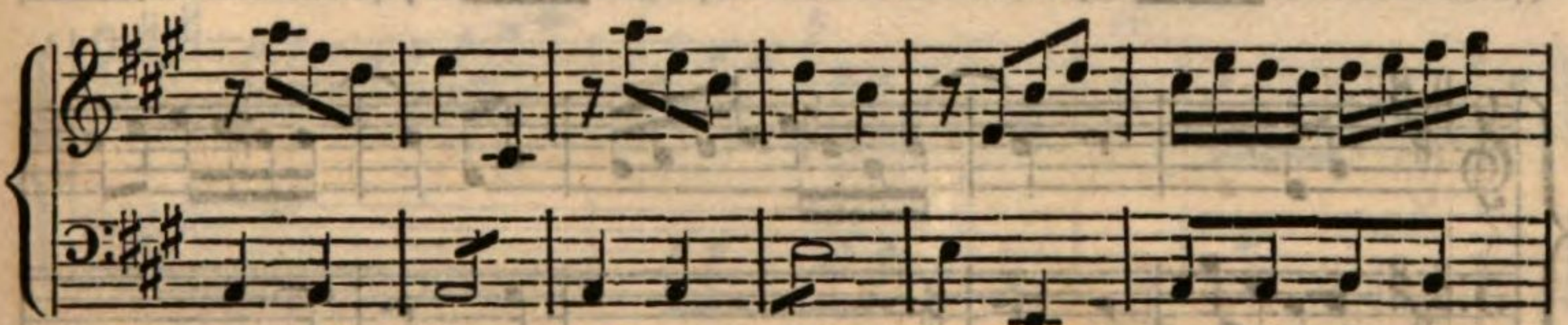
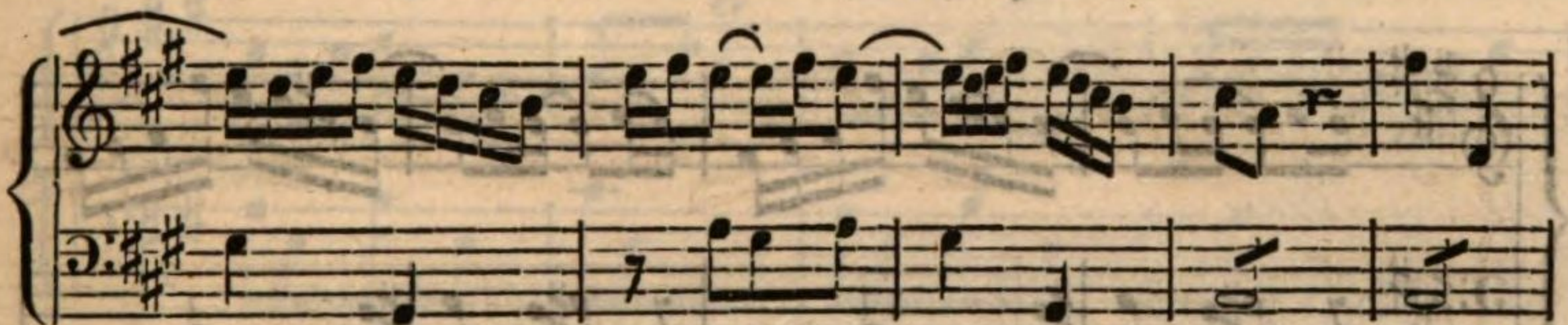
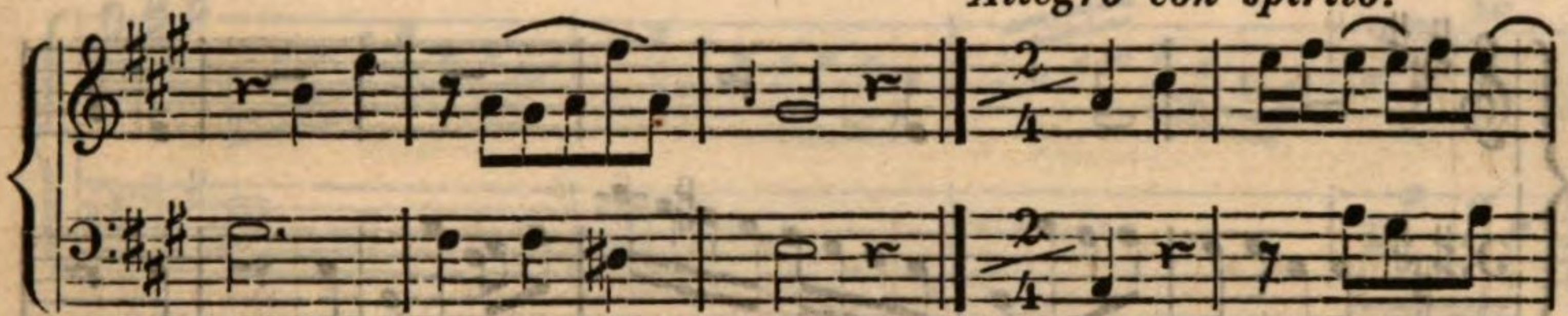








Allegro con spirito.



Handwritten musical score for piano, page 240. The score consists of eight systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The notation includes various note values, rests, and a trill (tr) in the second system. The handwriting is in black ink on aged paper.

System 1: Treble staff begins with a whole note, followed by eighth notes. Bass staff begins with a 7-measure rest, followed by eighth notes.

System 2: Treble staff features a trill (tr) on a note. Bass staff continues with eighth notes.

System 3: Treble staff has eighth notes and a 7-measure rest. Bass staff has eighth notes and a 7-measure rest.

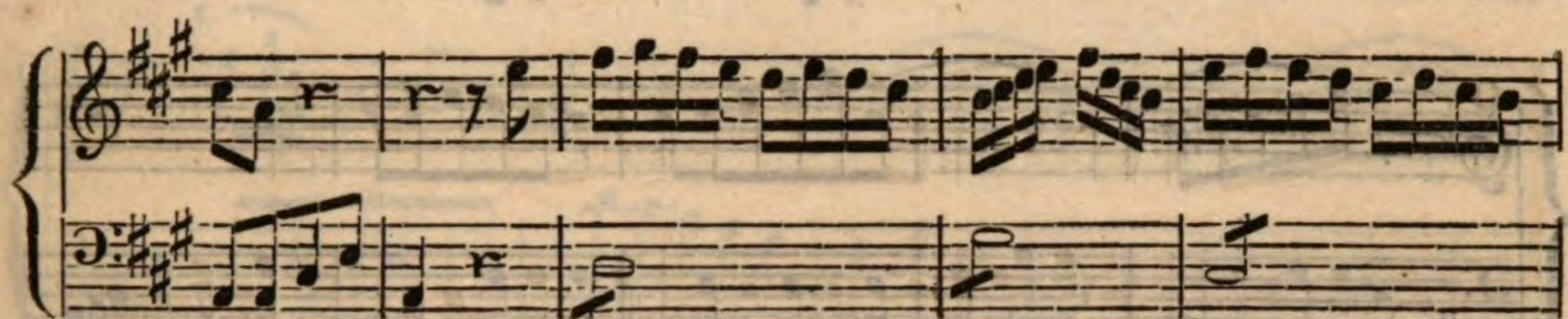
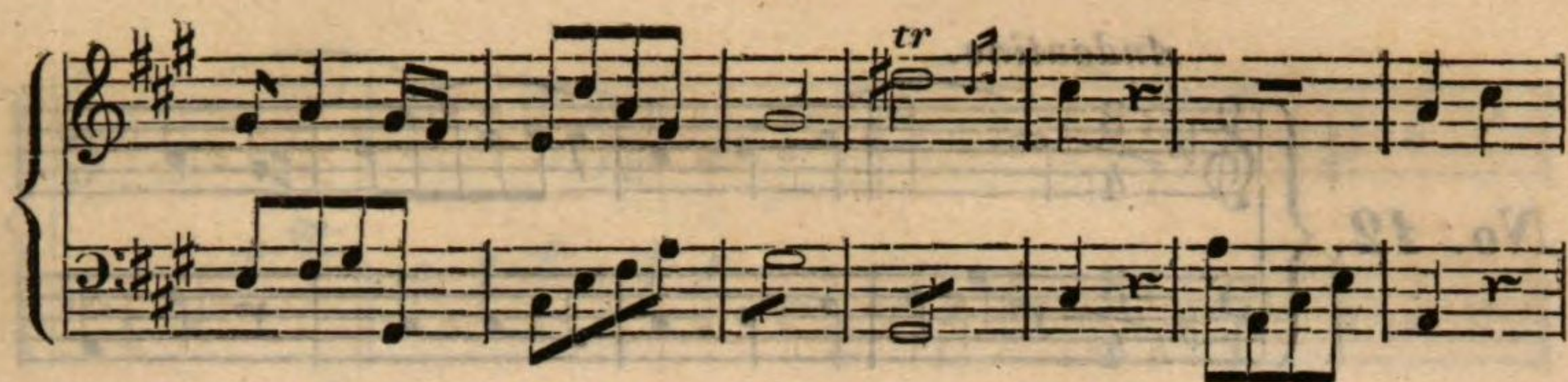
System 4: Treble staff has whole notes and rests. Bass staff has eighth notes and a 7-measure rest.

System 5: Treble staff has eighth notes and a 7-measure rest. Bass staff has eighth notes and a 7-measure rest.

System 6: Treble staff has eighth notes and a 7-measure rest. Bass staff has eighth notes and a 7-measure rest.

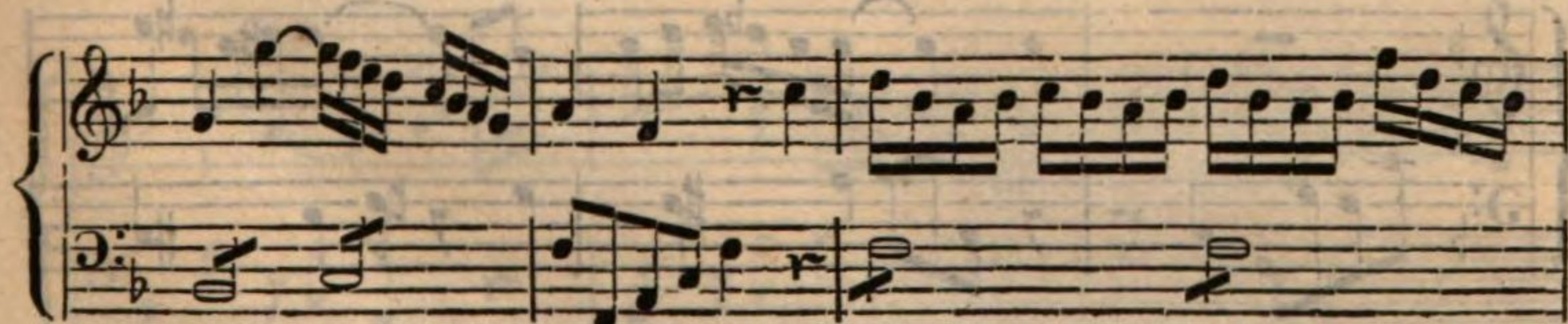
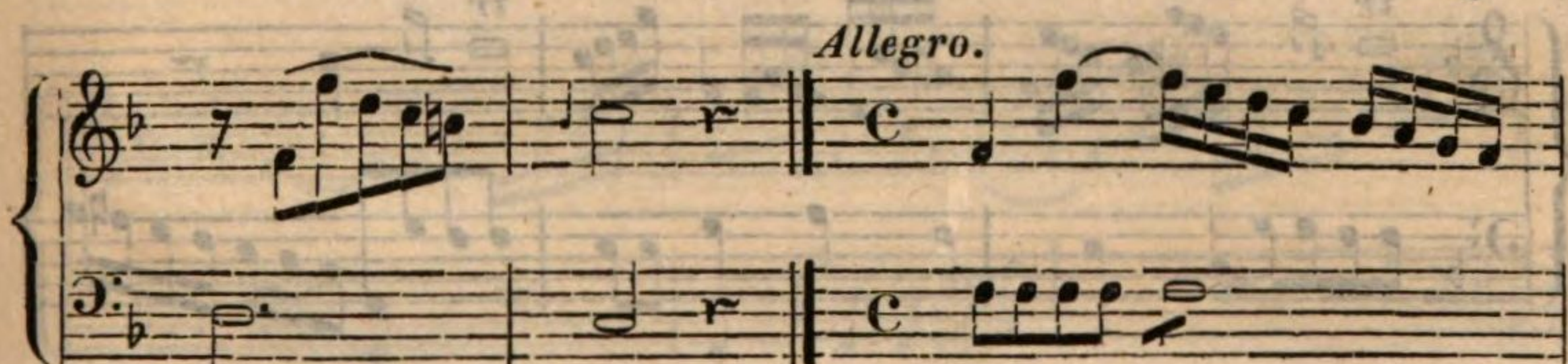
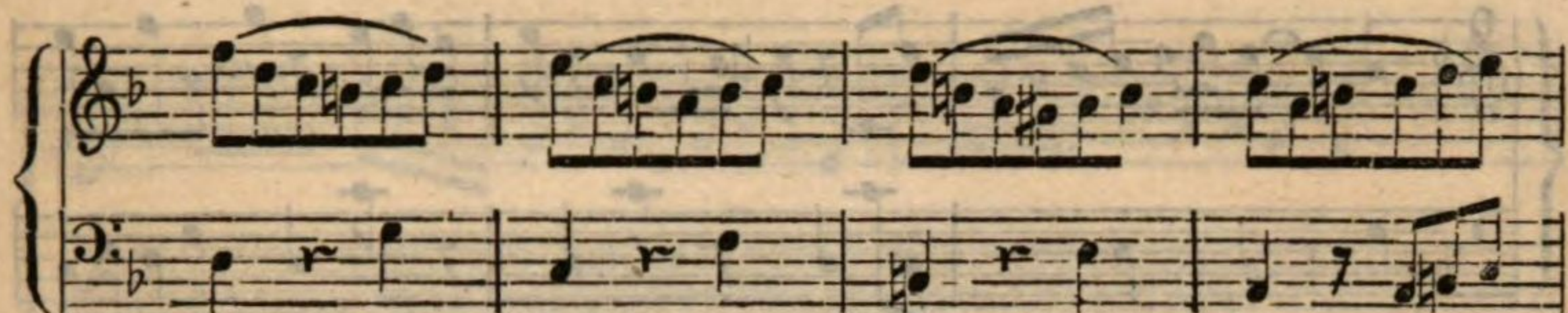
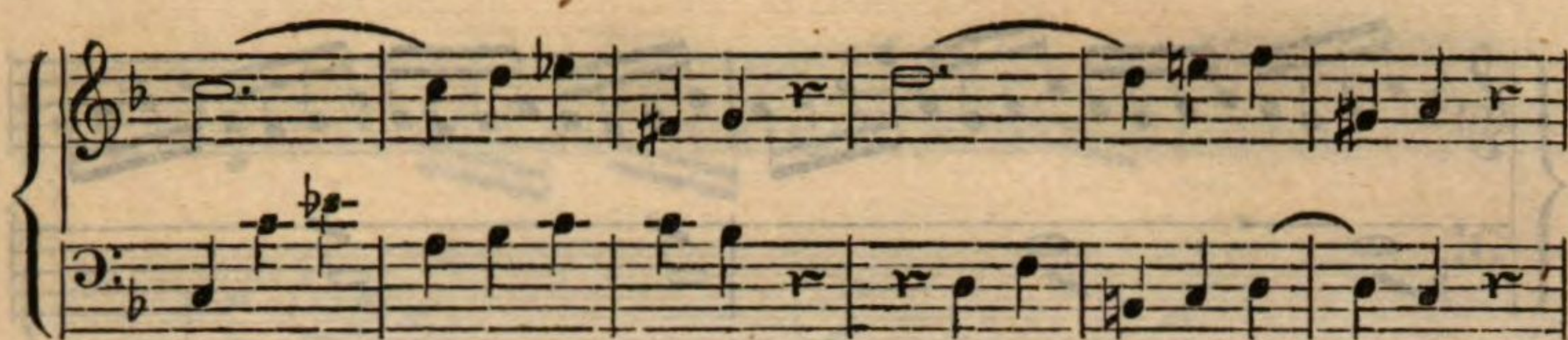
System 7: Treble staff has eighth notes and a 7-measure rest. Bass staff has eighth notes and a 7-measure rest.

System 8: Treble staff has eighth notes and a 7-measure rest. Bass staff has eighth notes and a 7-measure rest.



*Andantino.***No. 12.**

This musical score is for a piece titled "No. 12" in the tempo "Andantino." The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The first system includes a 3/4 time signature and a first ending bracket. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by "tr" above certain notes in the sixth and seventh systems. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as "r" for piano. The paper is aged and shows some staining.



Handwritten musical score for piano, page 244. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *tr* (trill). The handwriting is in dark ink on aged paper.

System 1: Treble clef has a series of eighth and sixteenth notes. Bass clef has a few notes and rests.

System 2: Treble clef has eighth and sixteenth notes. Bass clef has eighth notes and rests.

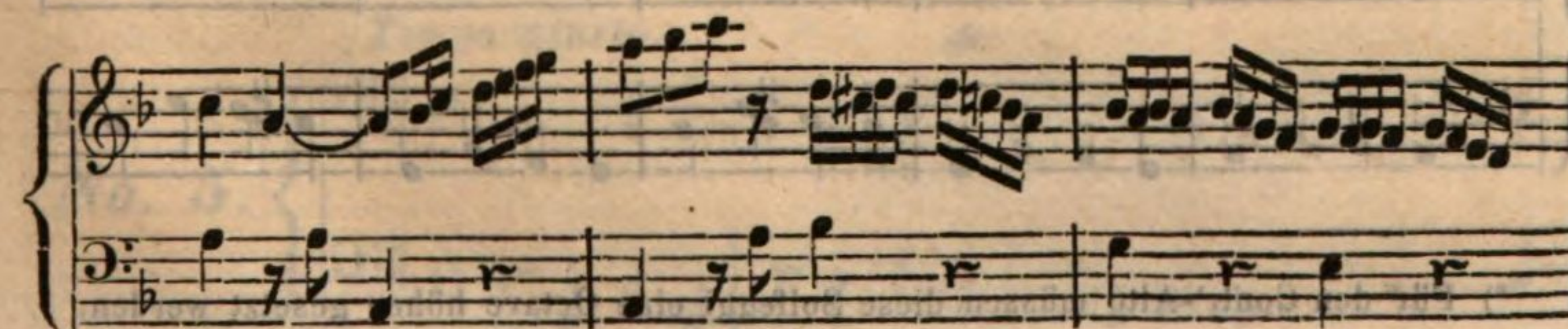
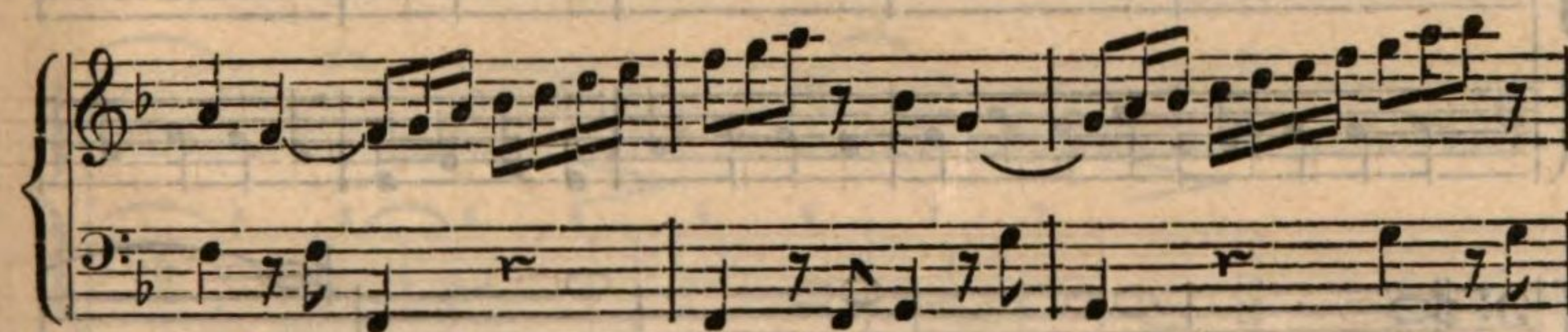
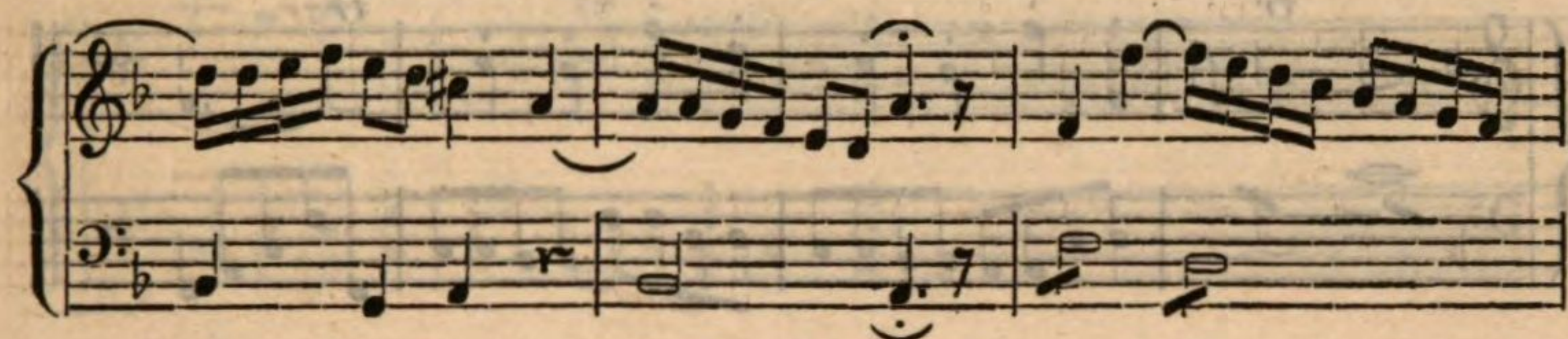
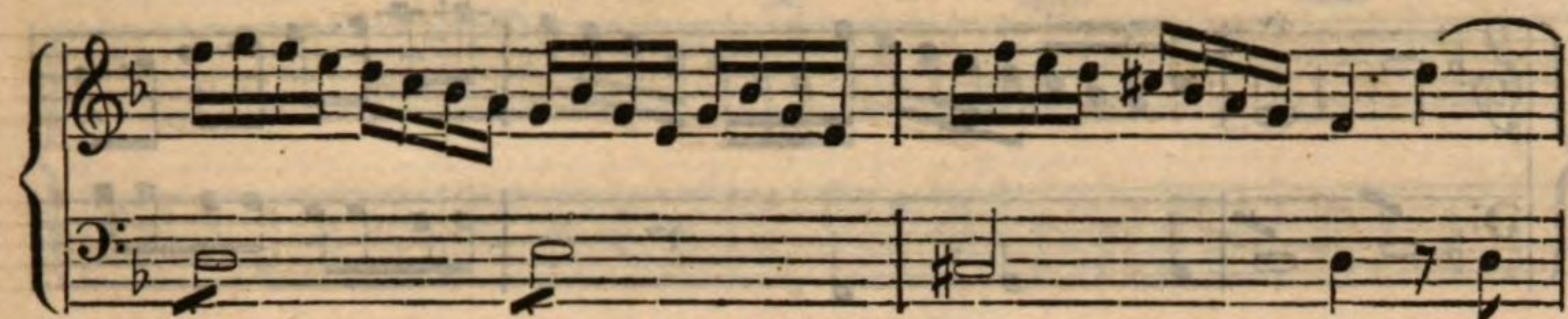
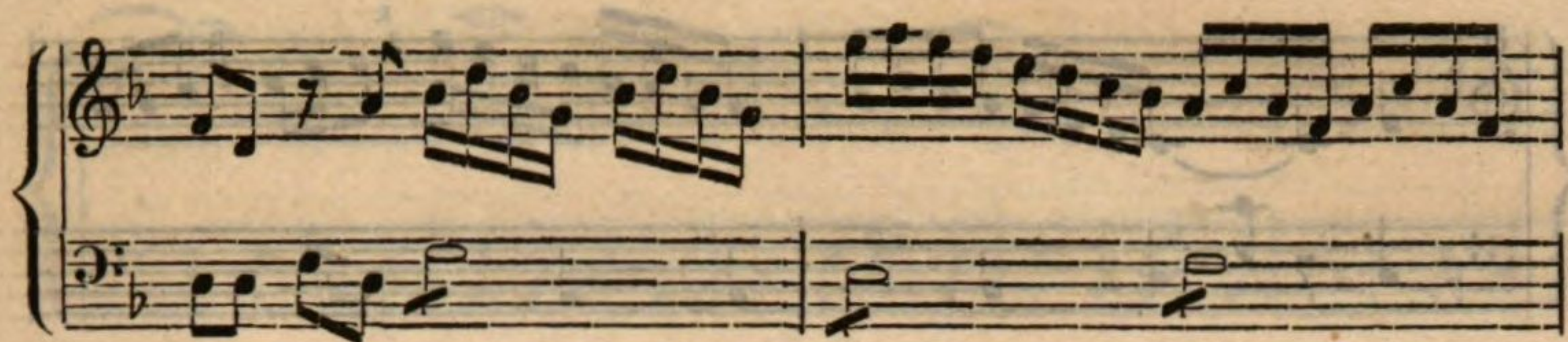
System 3: Treble clef has eighth and sixteenth notes. Bass clef has eighth notes and rests.

System 4: Treble clef has eighth and sixteenth notes. Bass clef has eighth notes and rests.

System 5: Treble clef has eighth and sixteenth notes. Bass clef has eighth notes and rests.

System 6: Treble clef has a trill (*tr*) on a whole note, followed by eighth and sixteenth notes. Bass clef has eighth notes and rests.

System 7: Treble clef has a trill (*tr*) on a whole note, followed by eighth and sixteenth notes. Bass clef has eighth notes and rests.

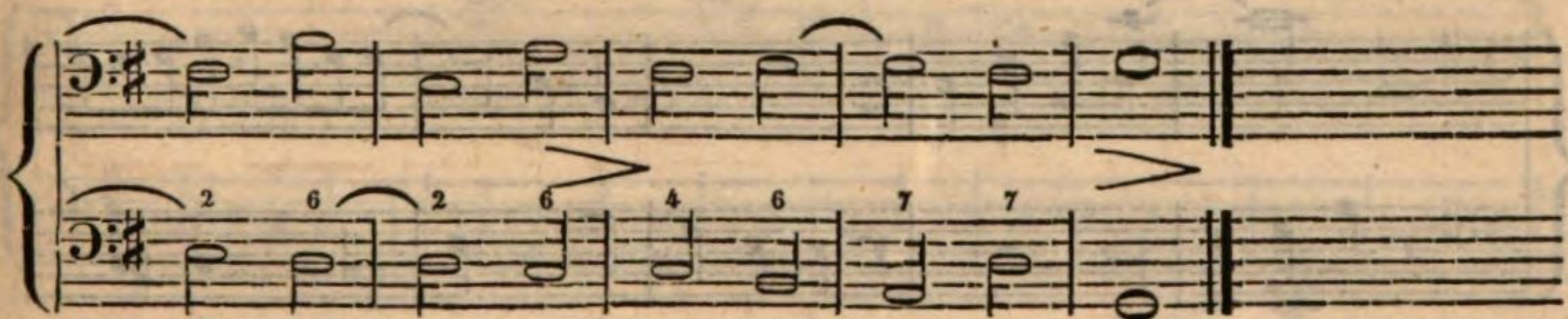
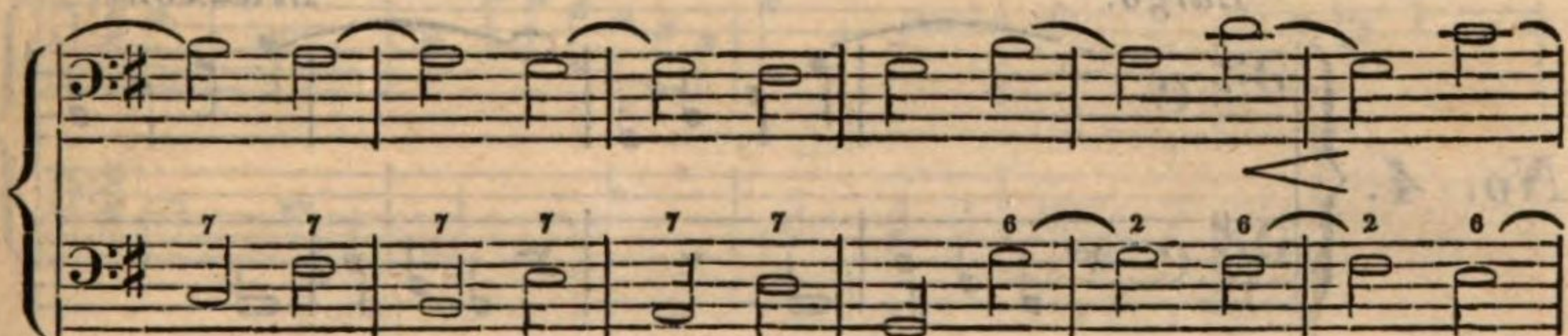
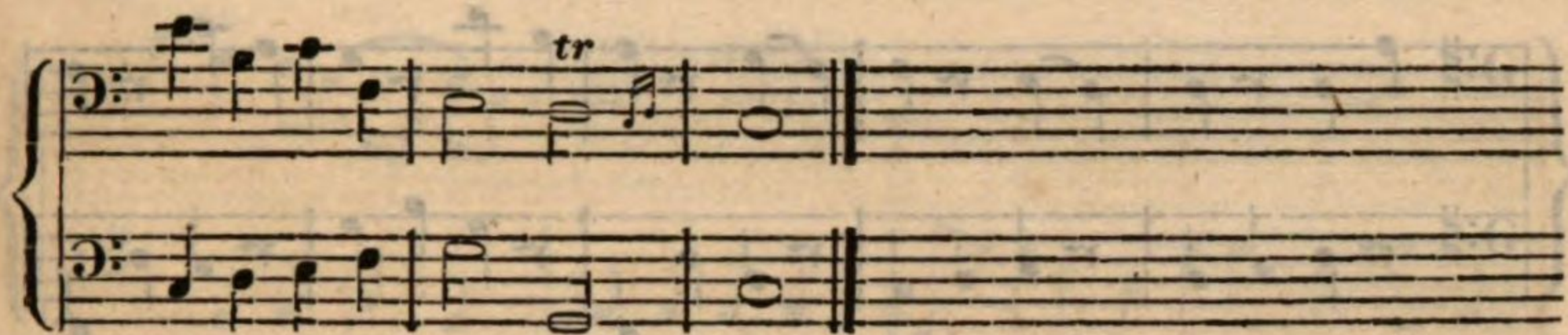
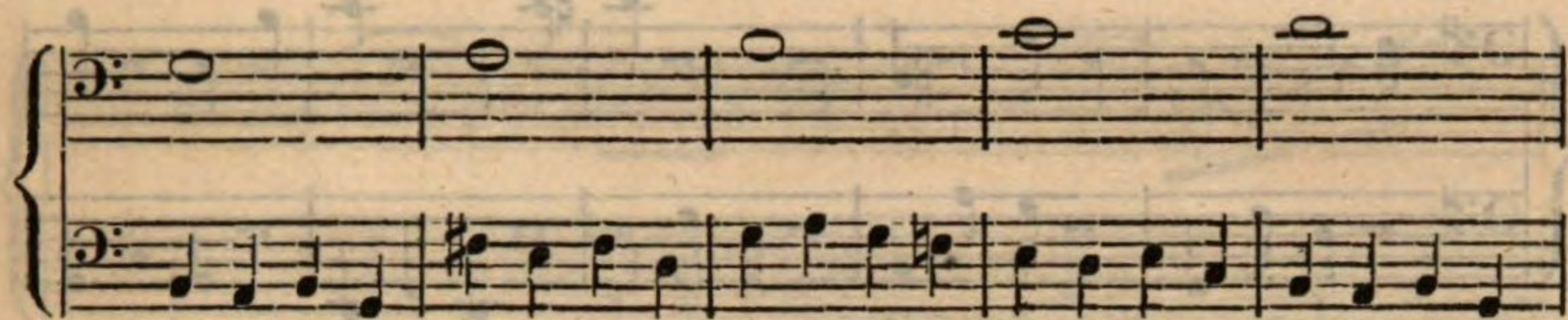
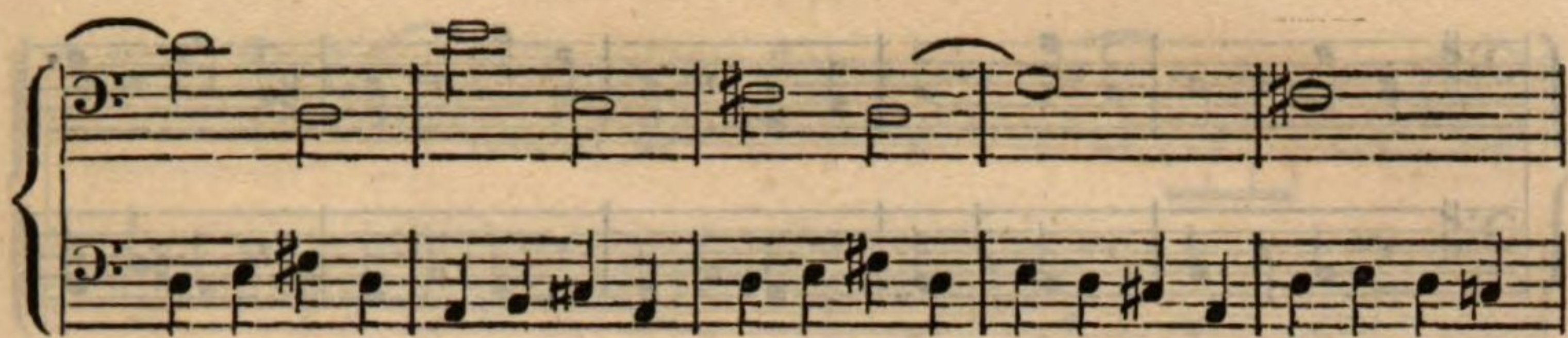


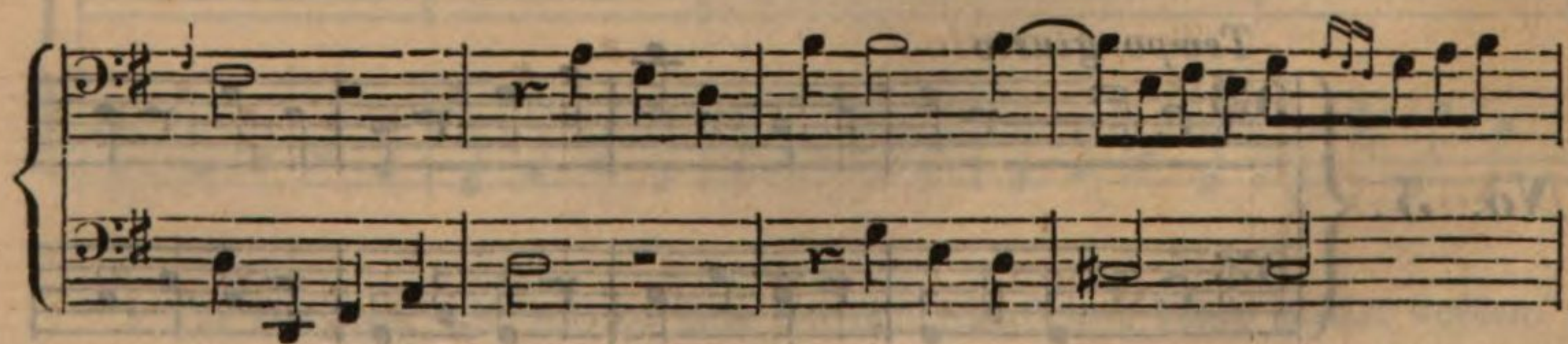
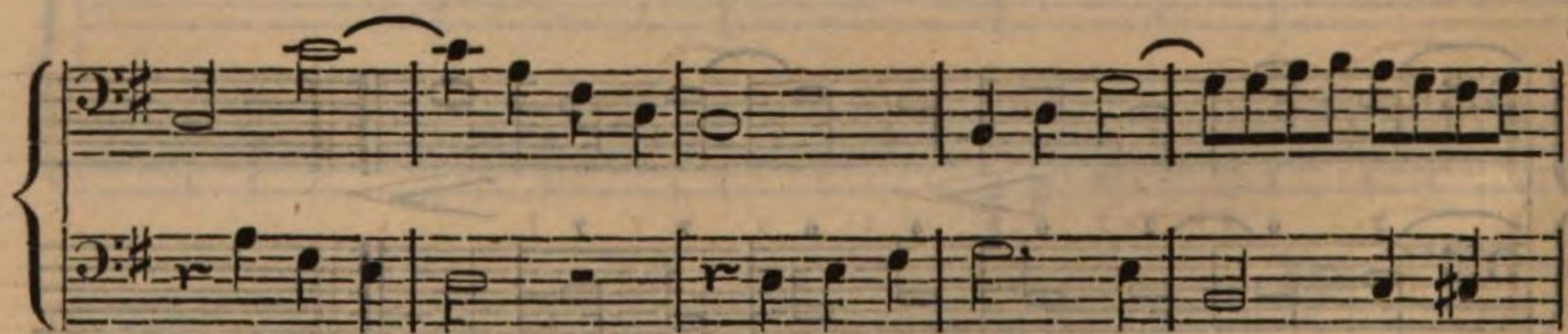
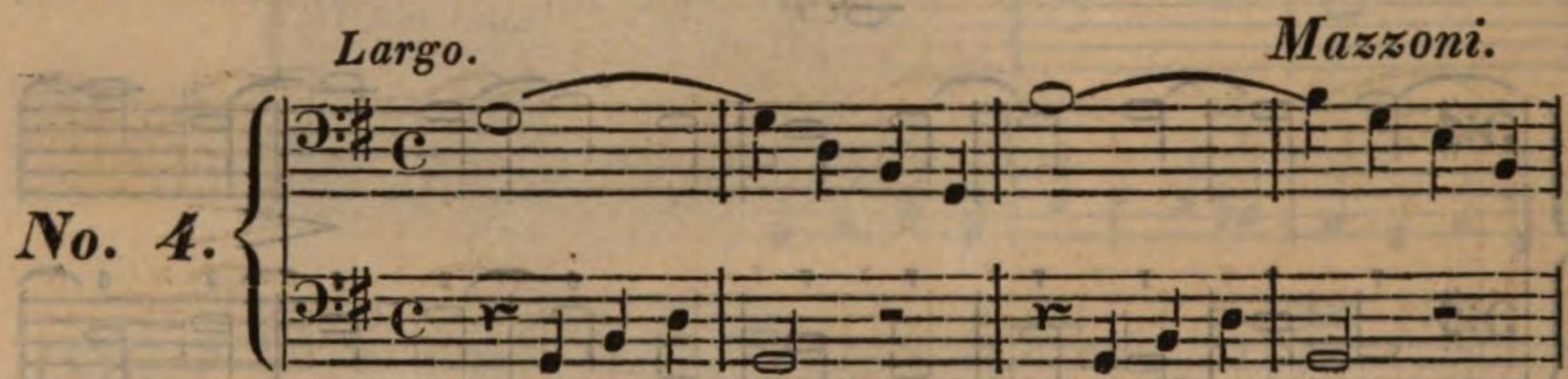
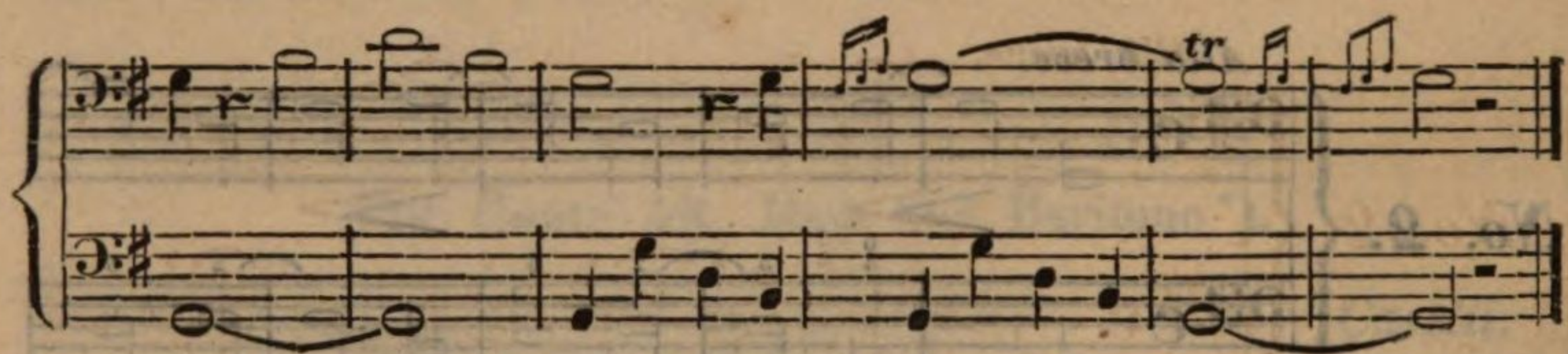
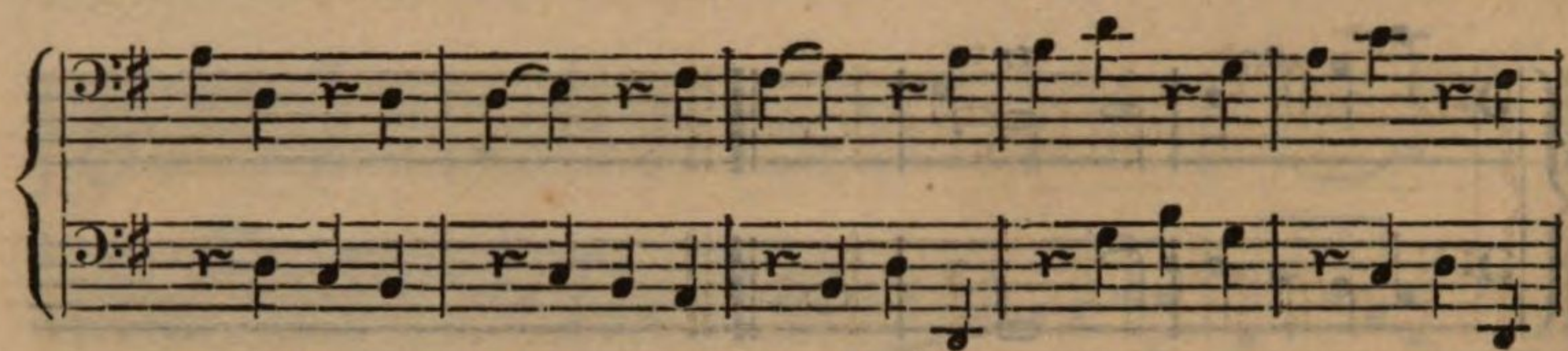
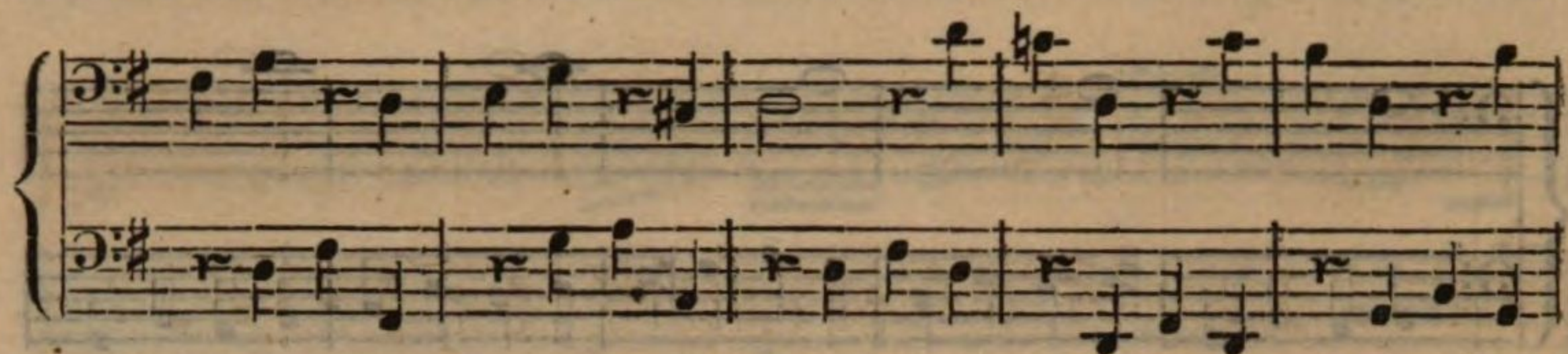
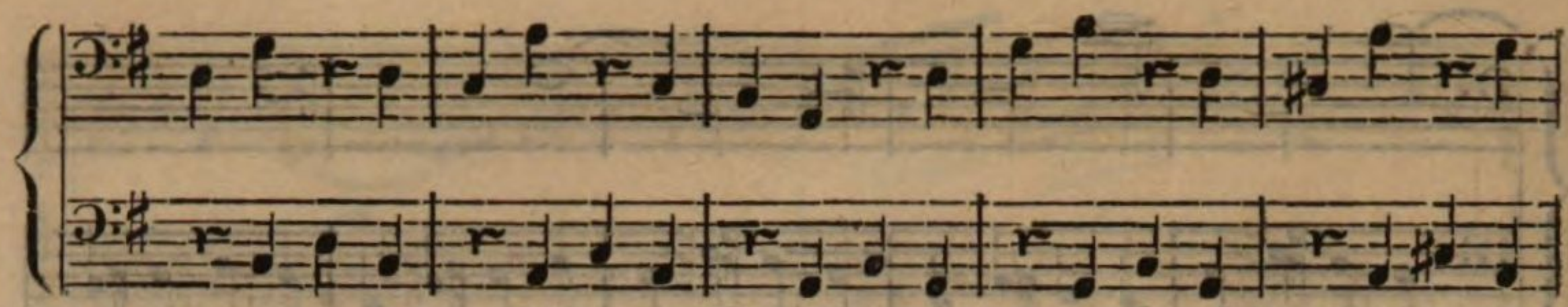
Für Contr'-Alt, Bass und Baritono *).

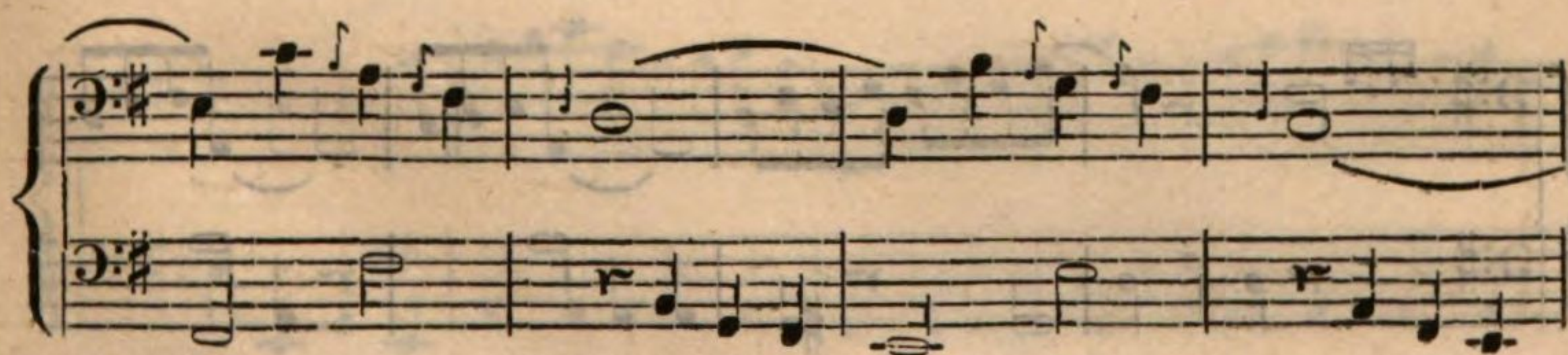
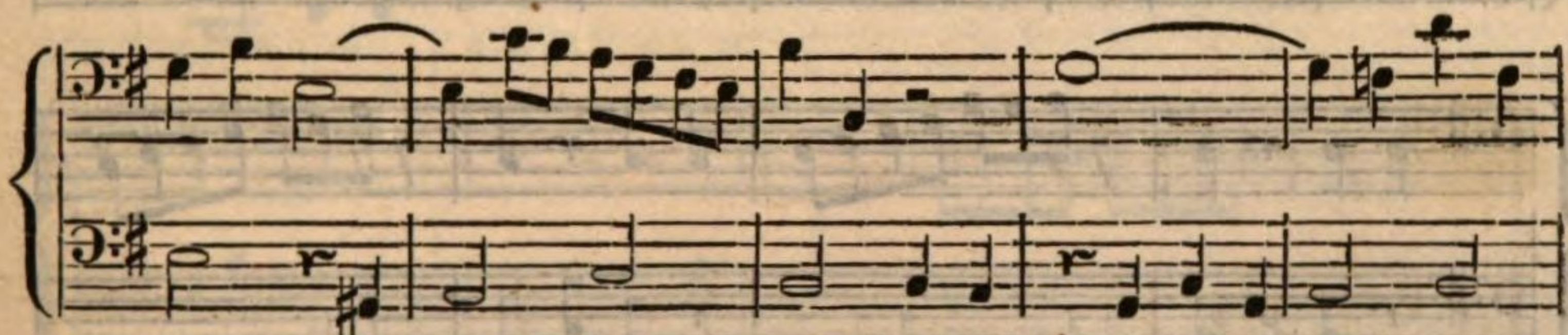
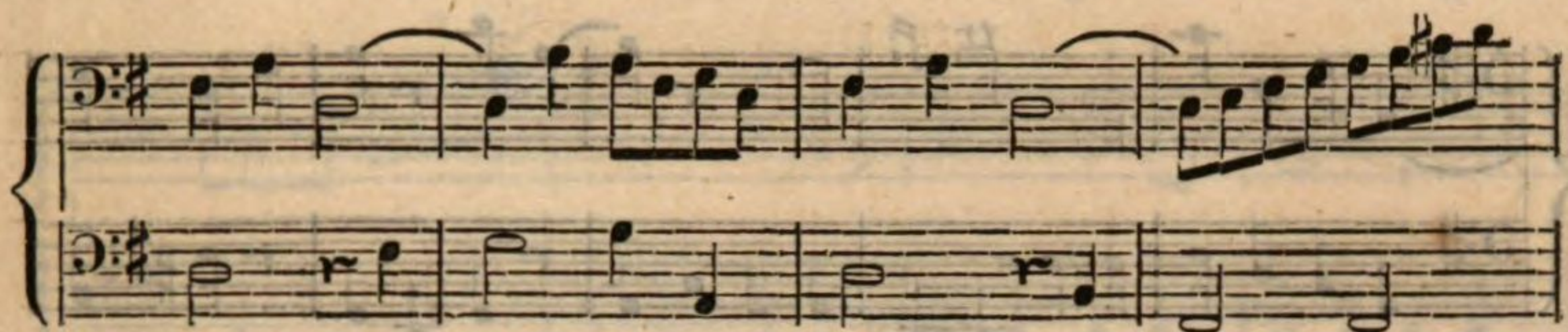
Largo. *Caselli.*

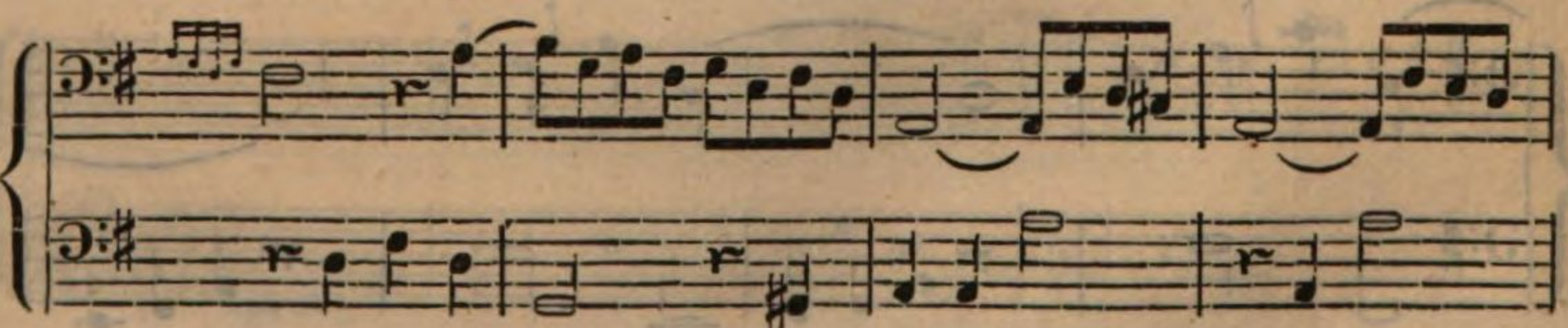
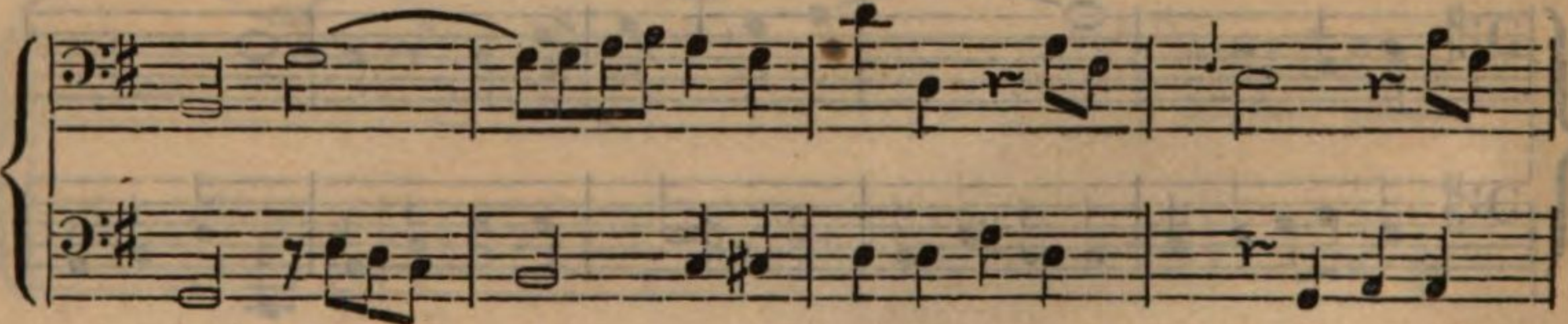
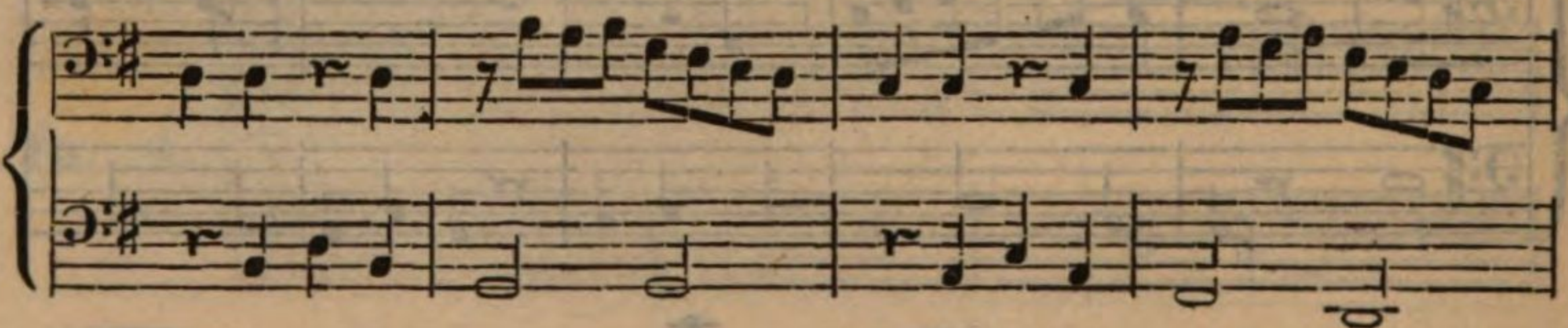
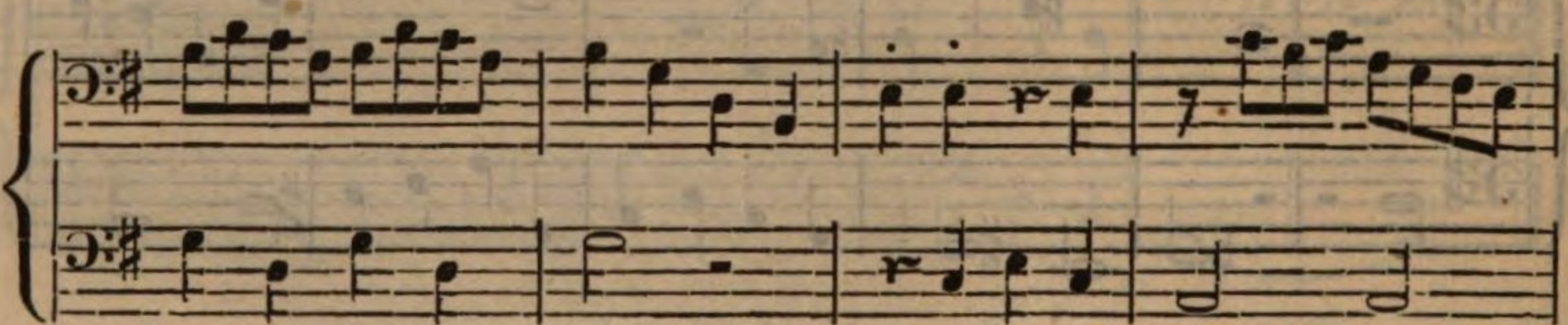
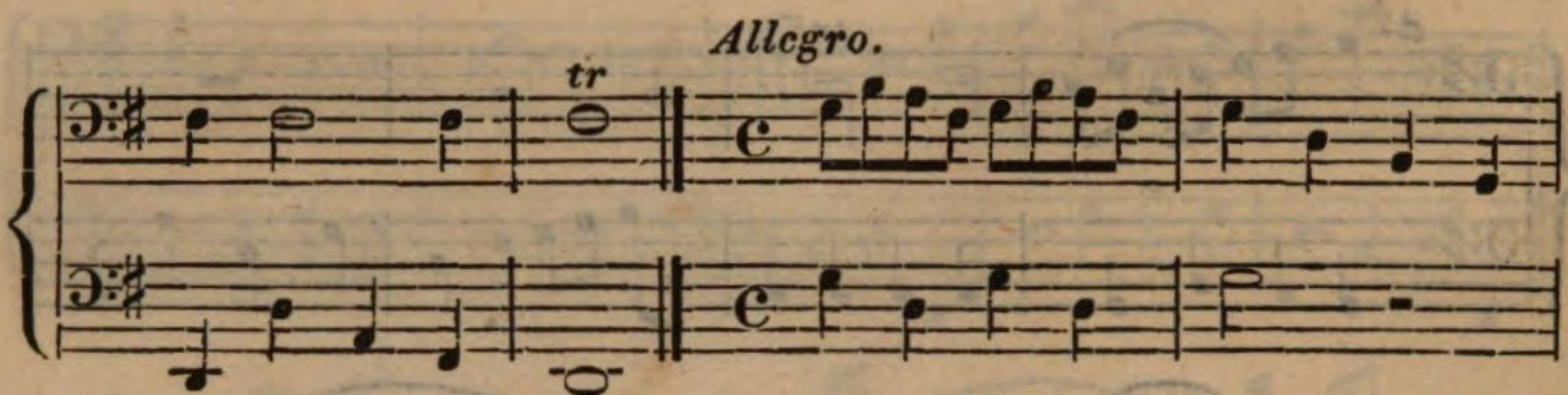
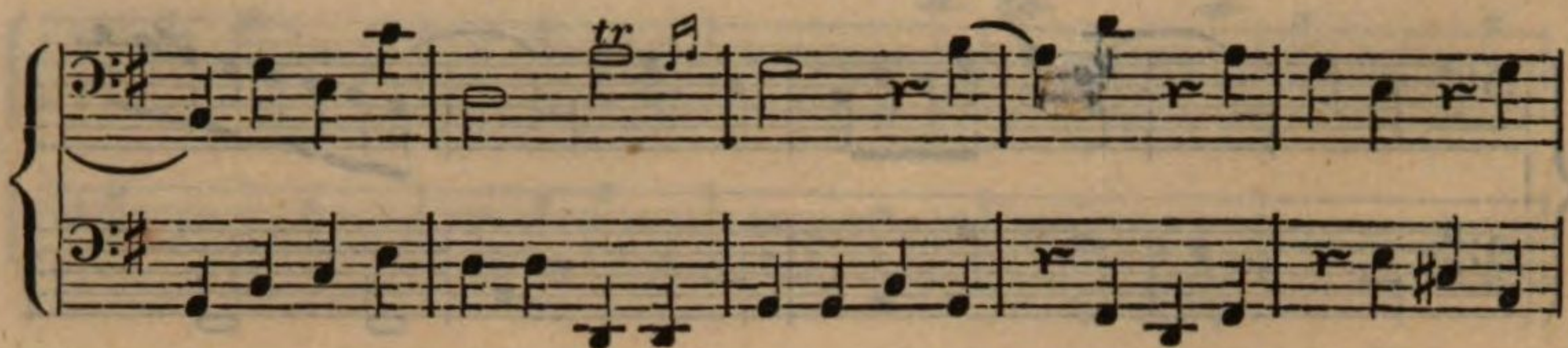
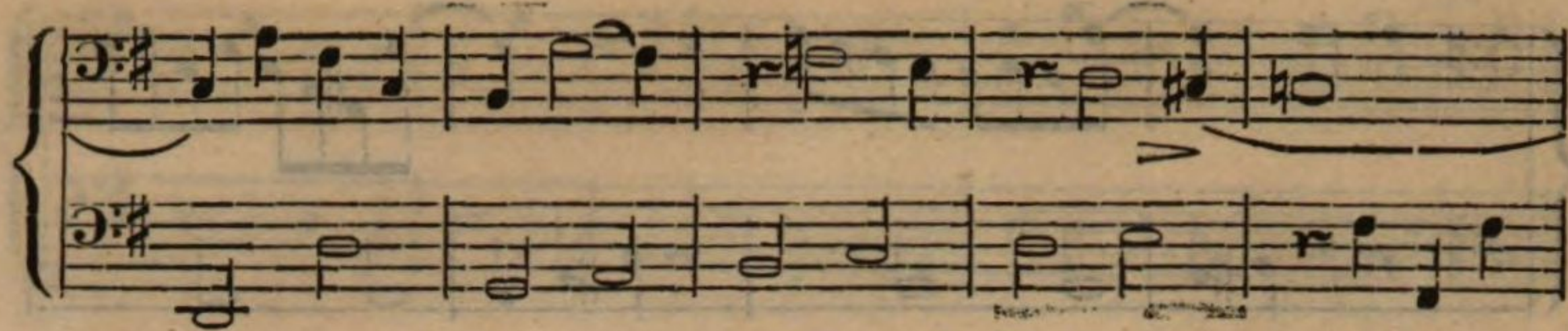
No. 1.

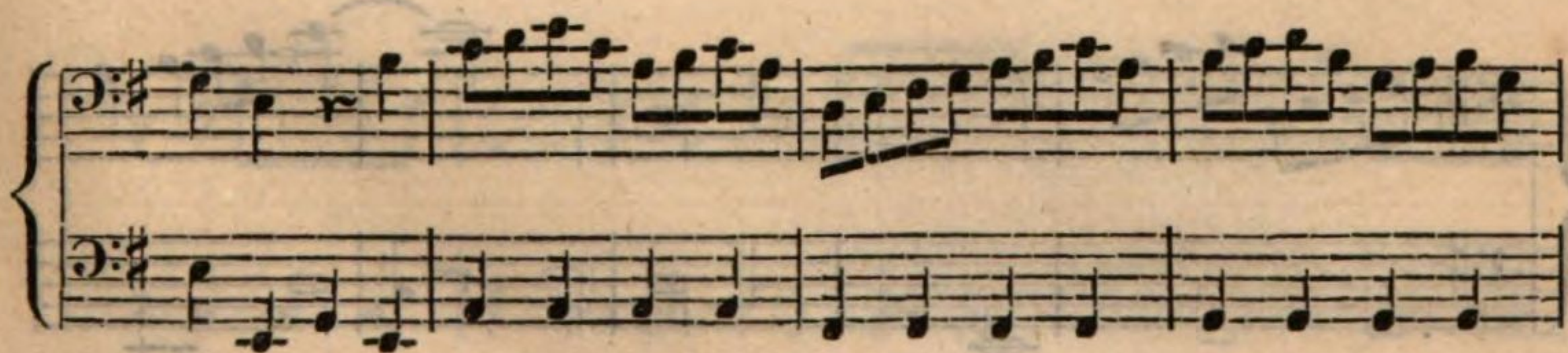
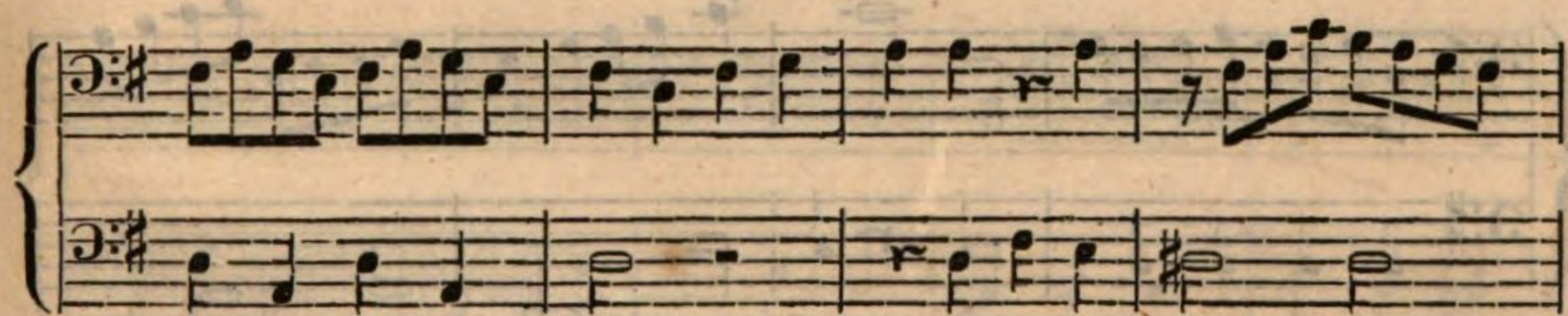
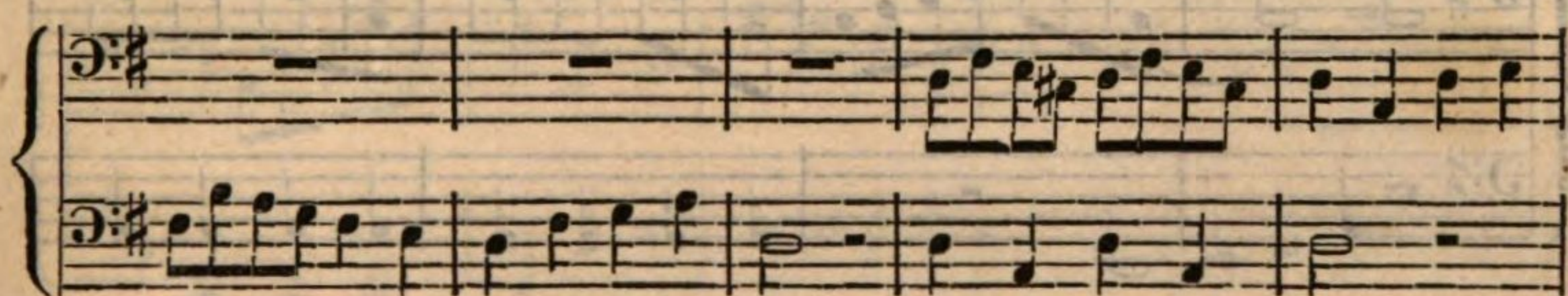
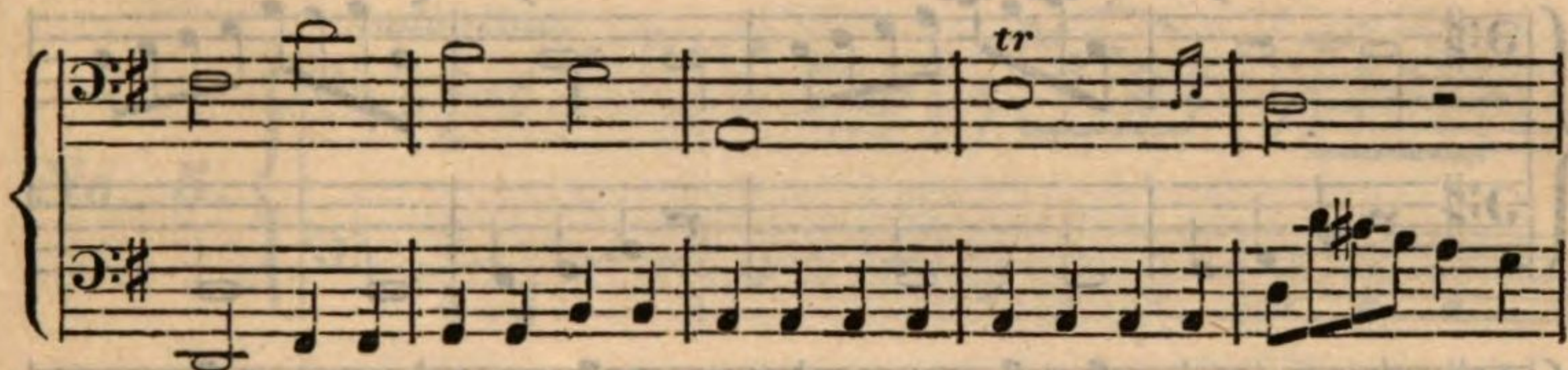
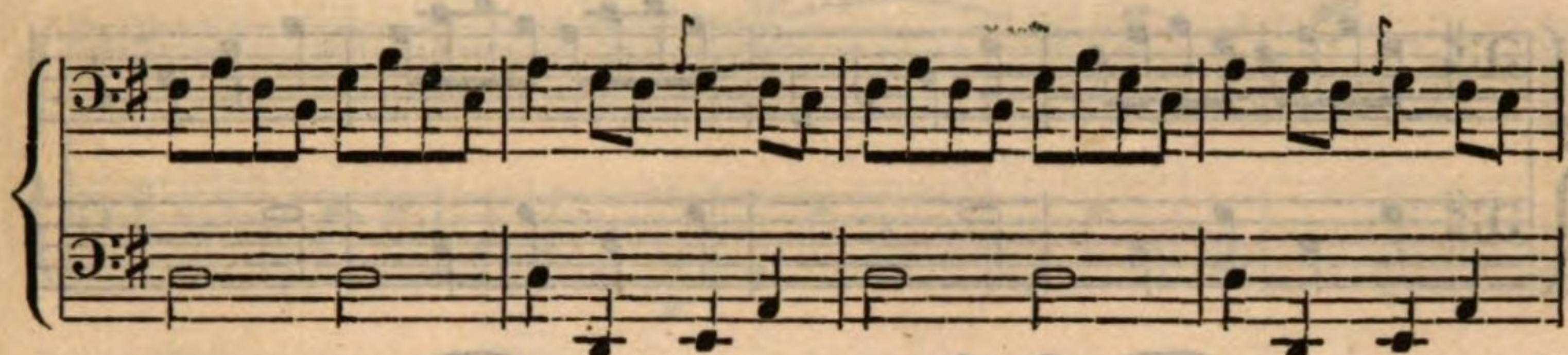
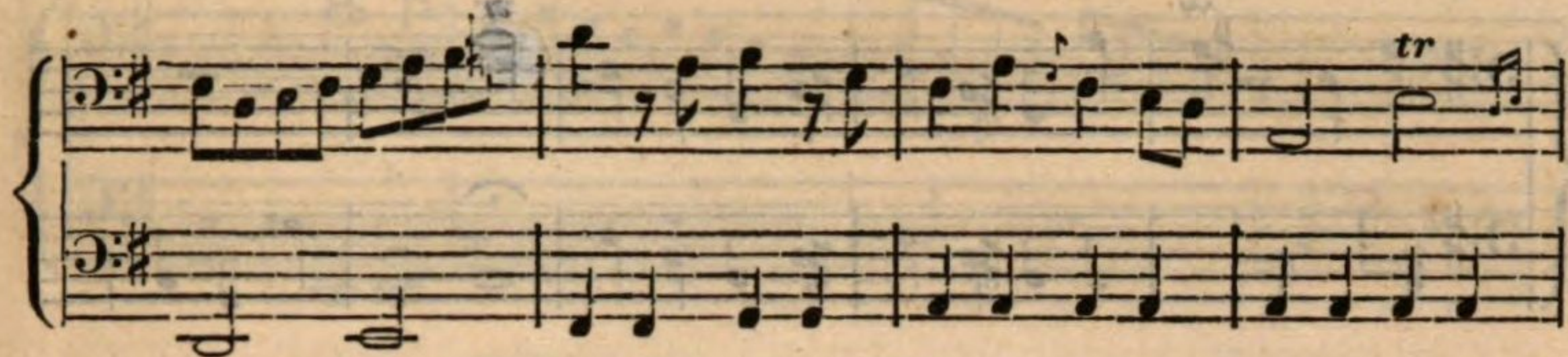
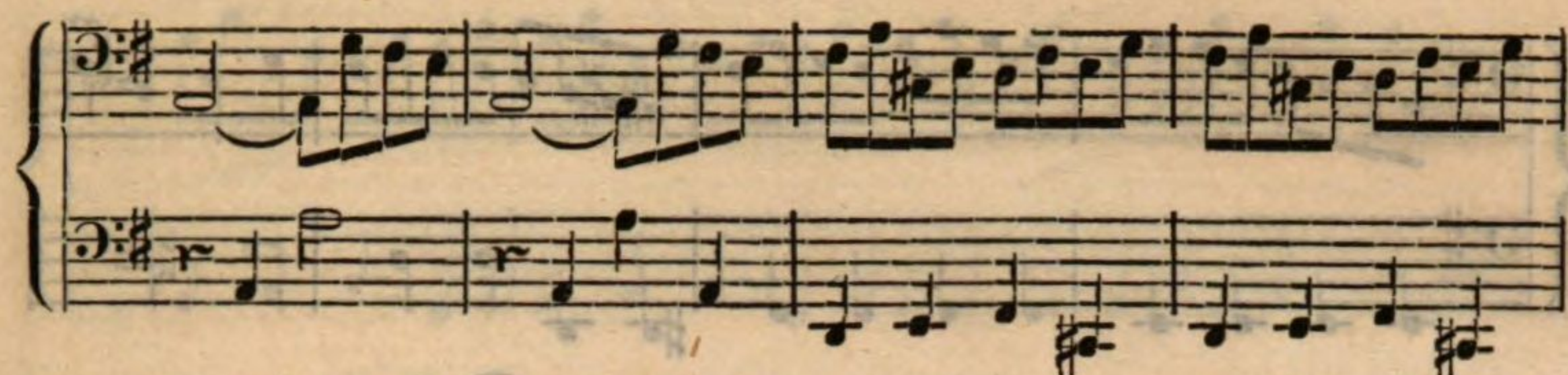
*) Für den Contr'-Alto müssen diese Solfecci eine Octave höher gesetzt werden.





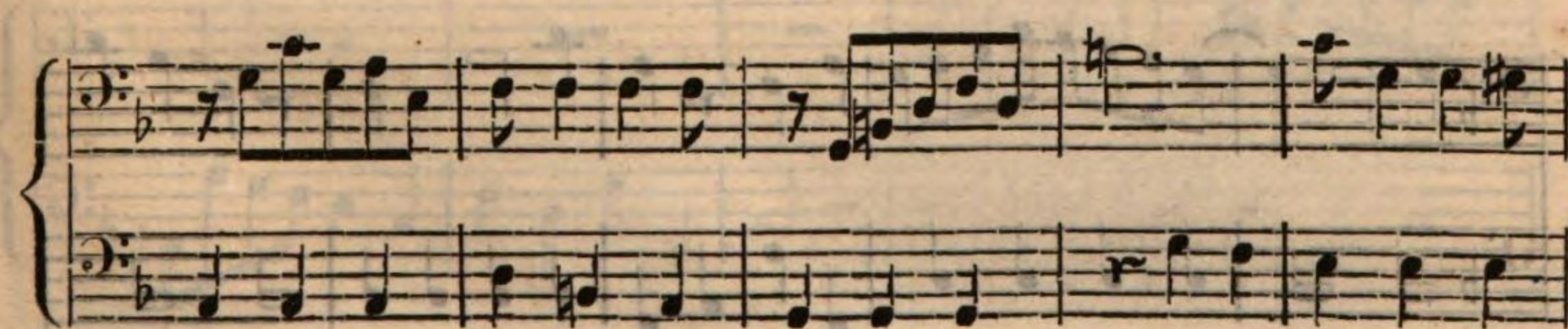
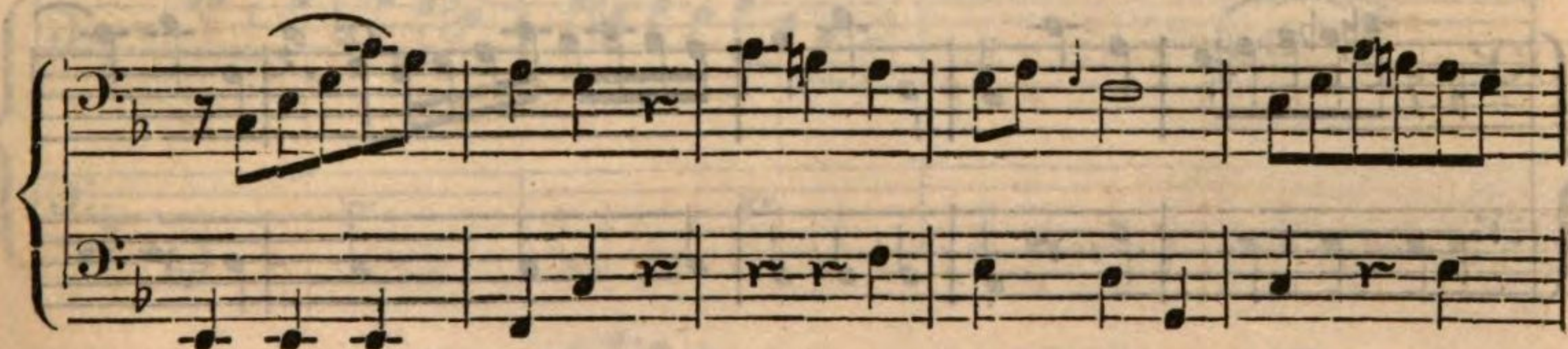
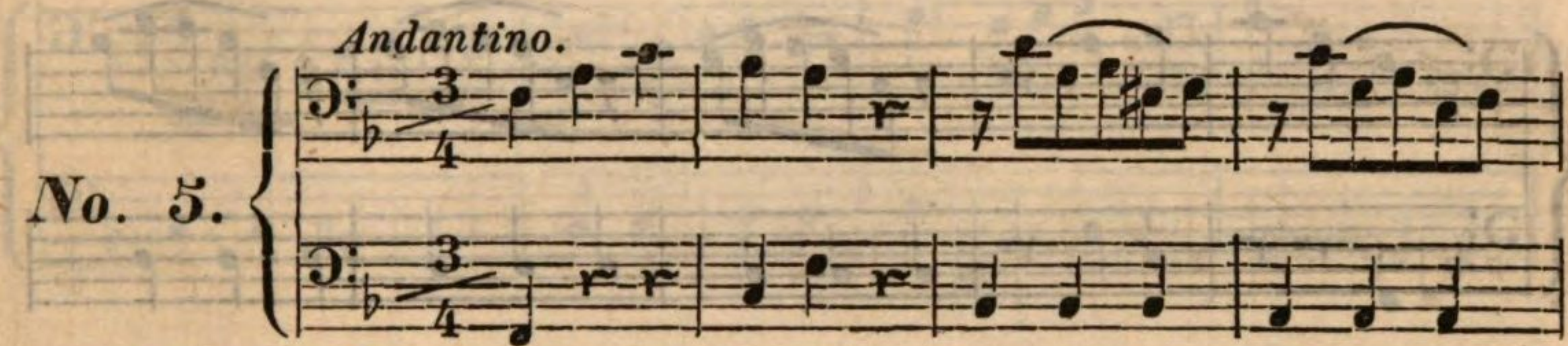
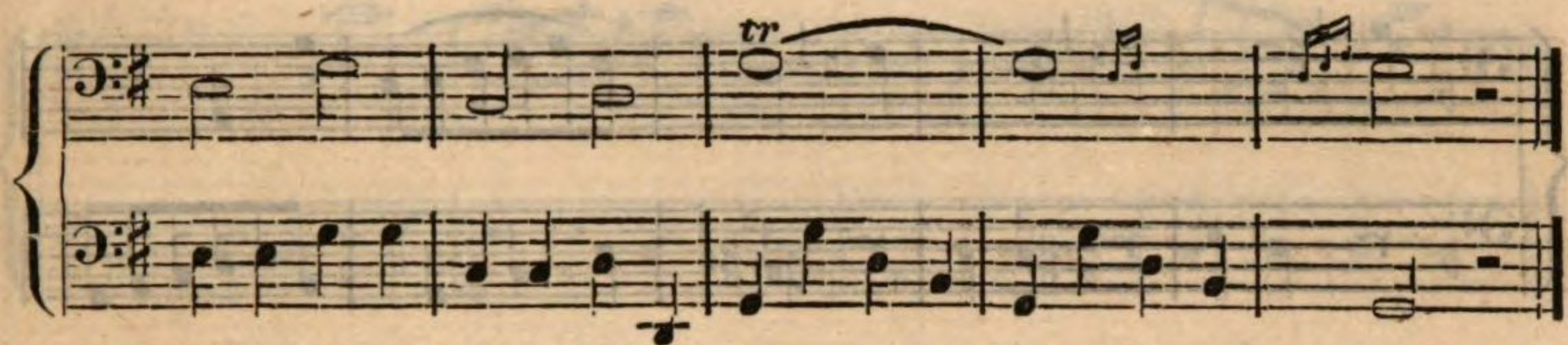
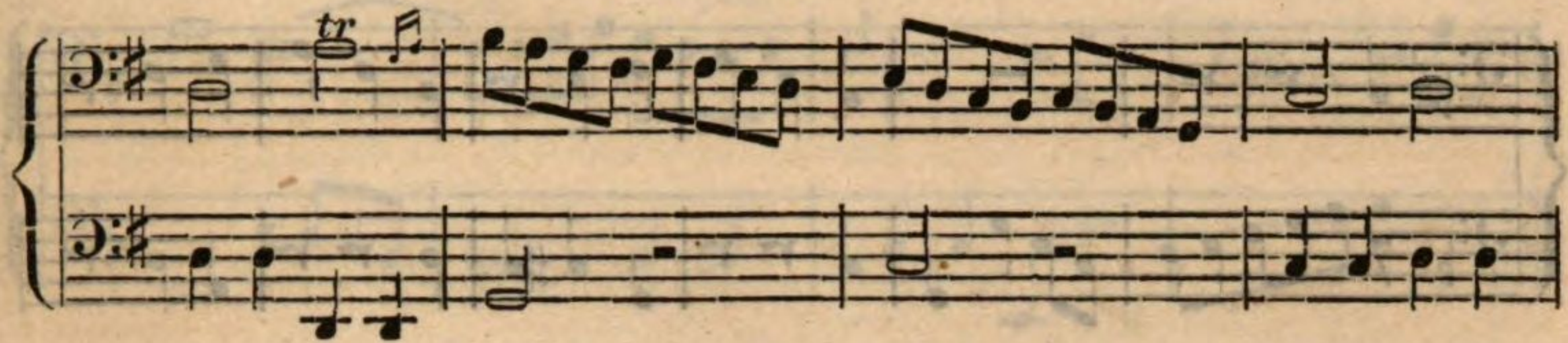
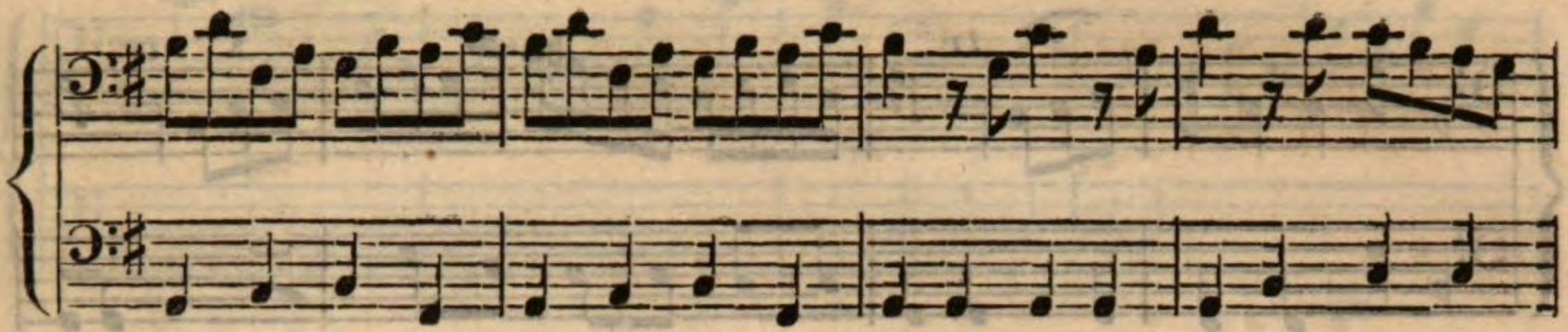






Handwritten musical score for two staves, numbered 252. The score consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and ornaments.

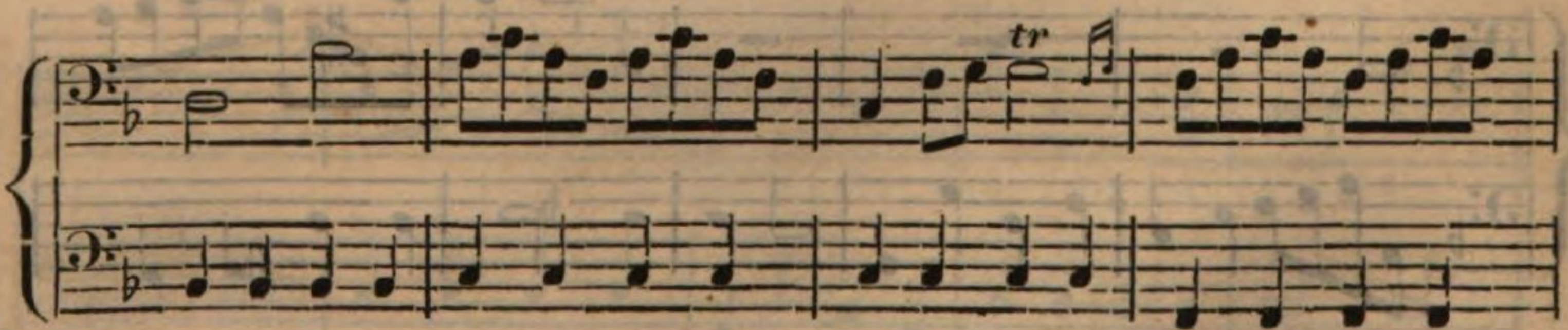
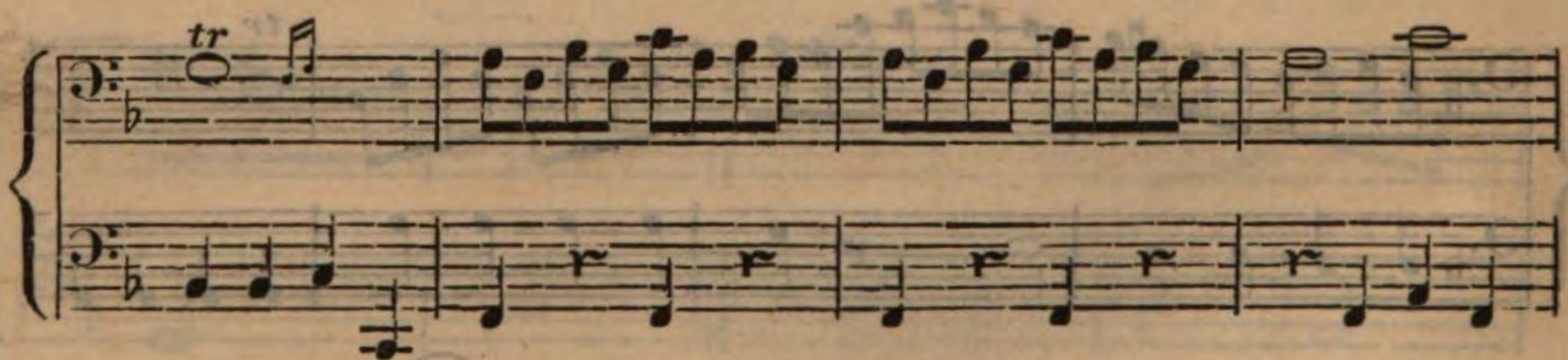
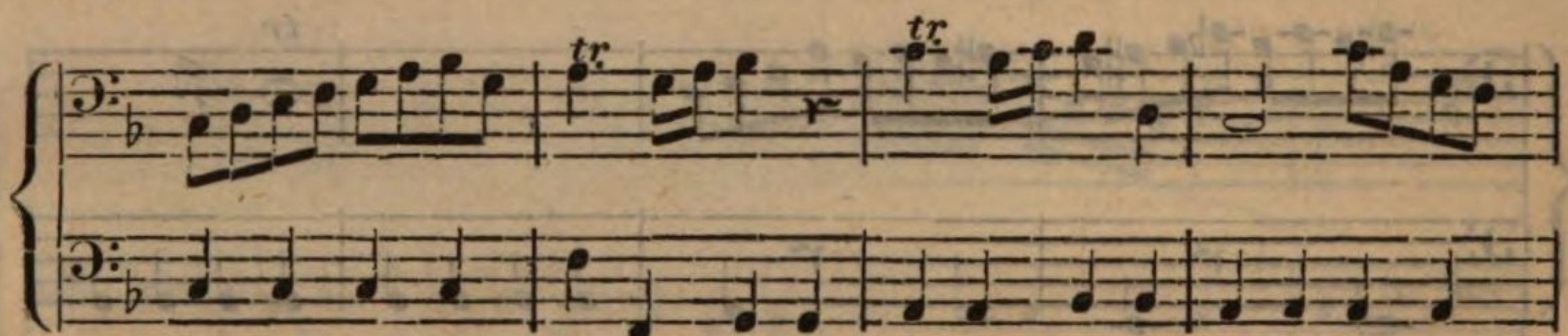
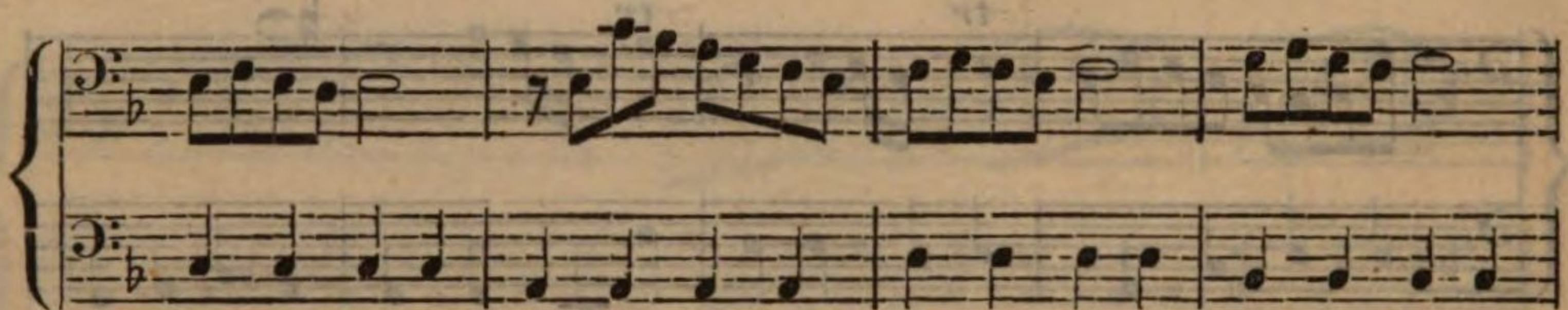
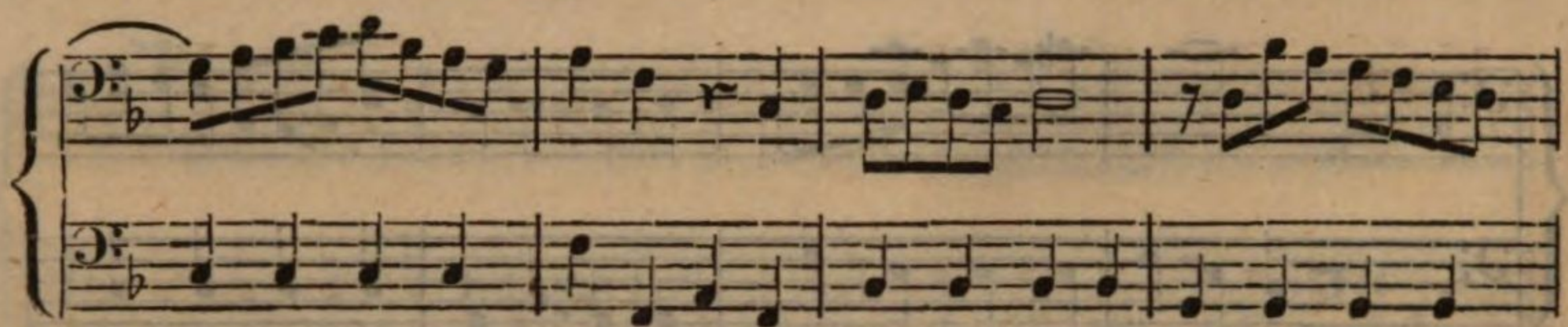
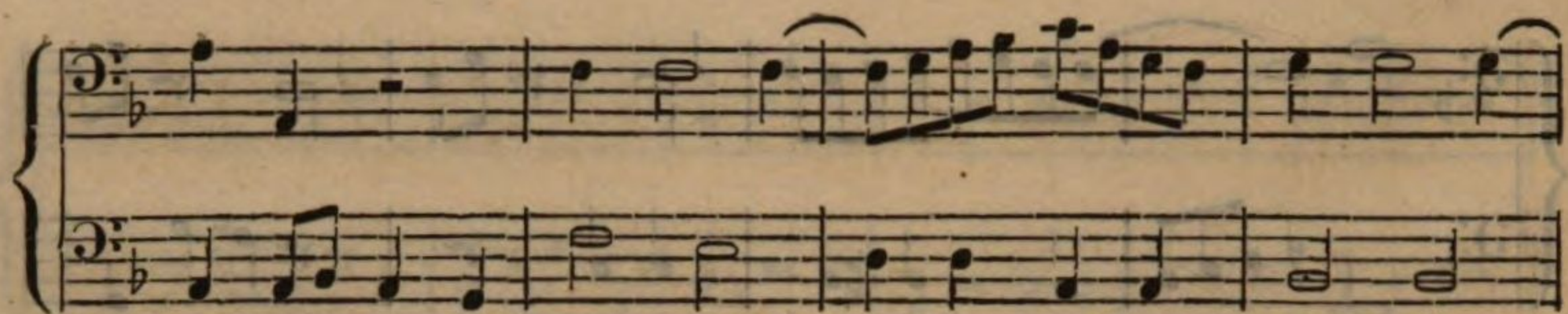
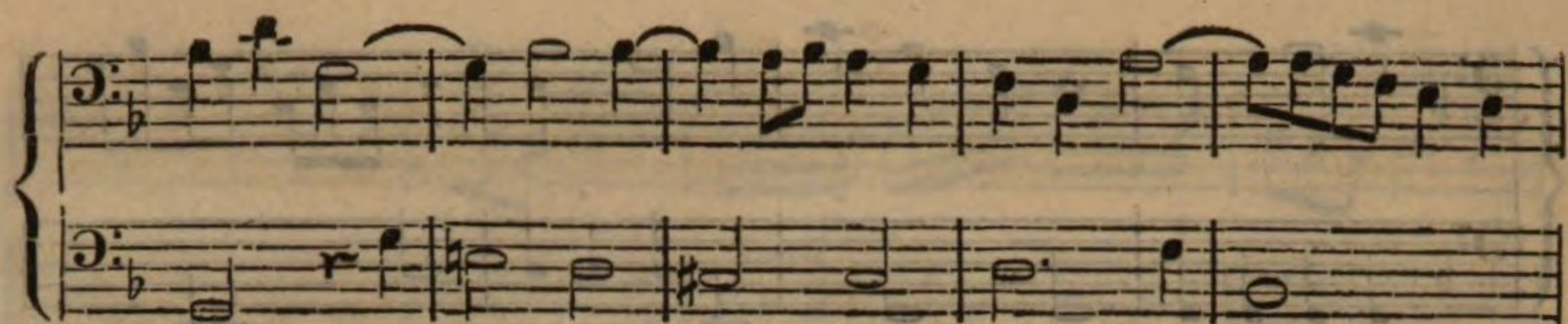
The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The seventh system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The eighth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

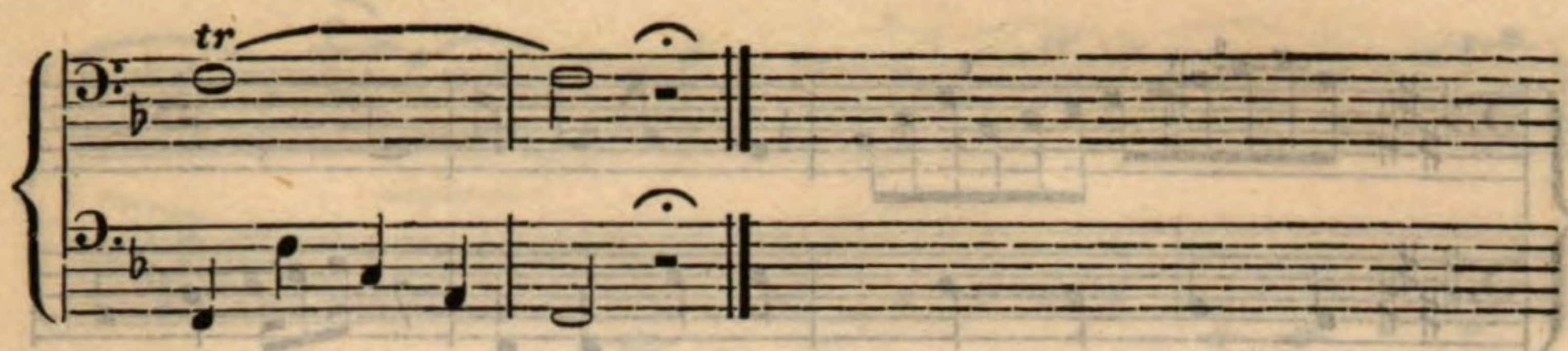
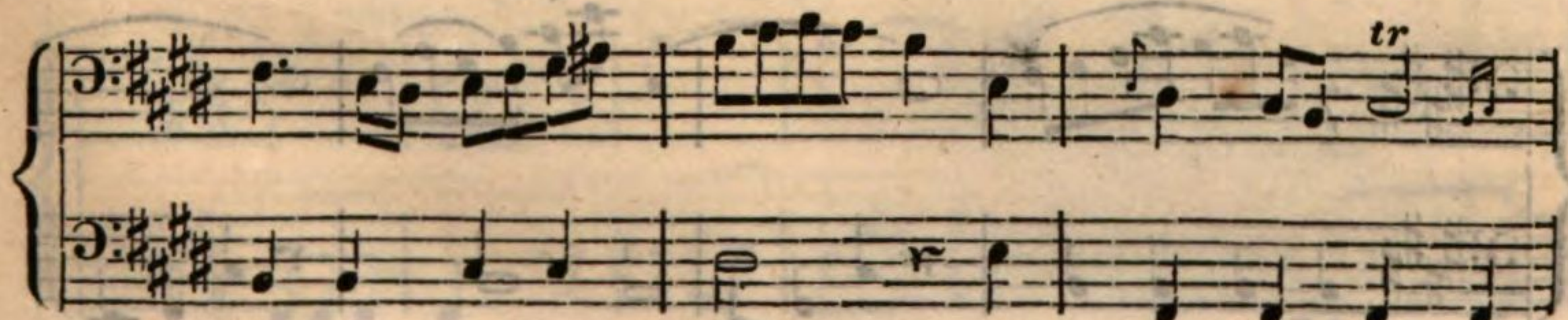
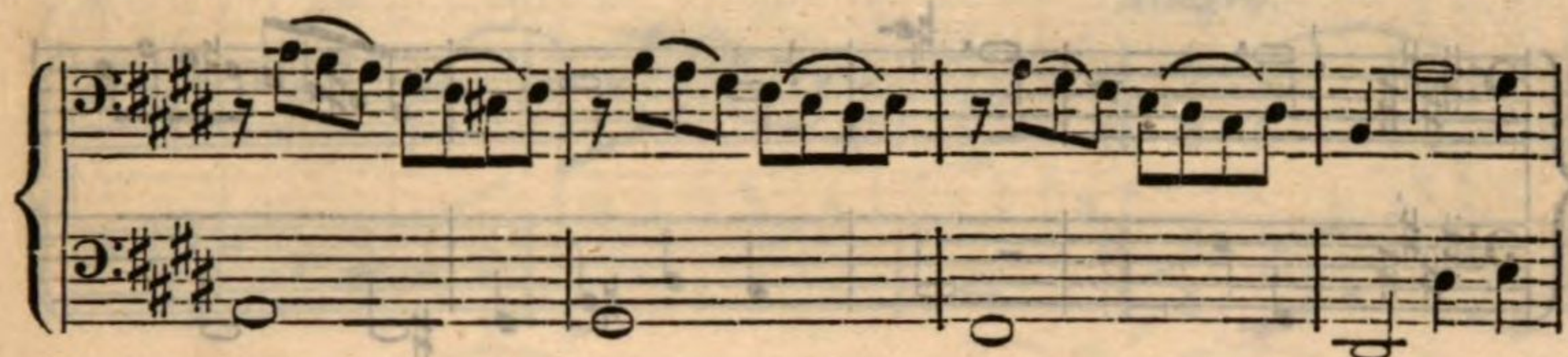
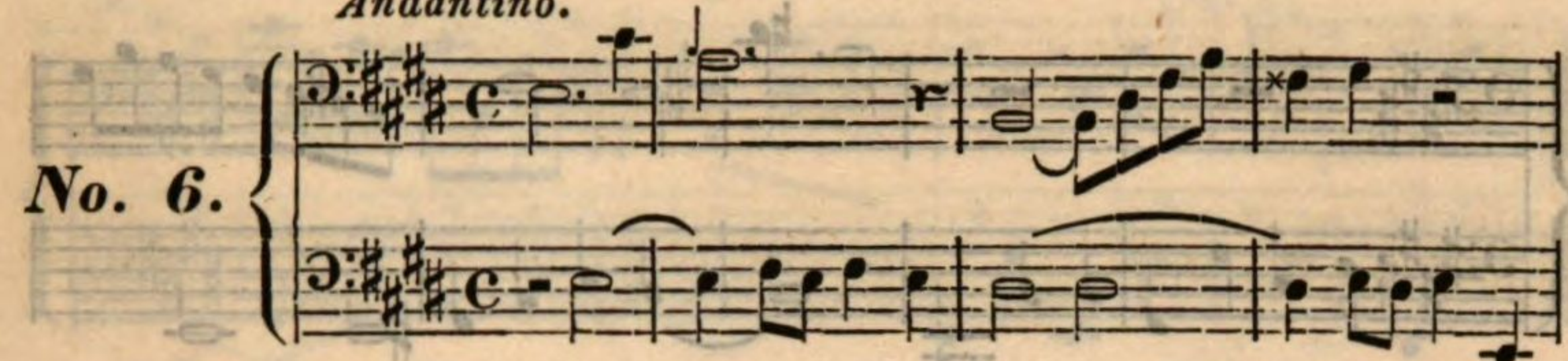


Handwritten musical score for piano, page 254. The score consists of seven systems of two staves each. The key signature is B-flat major (two flats). The first system includes trills and triplets. The second system includes a 7-measure rest in the right hand. The third system includes a 7-measure rest in the right hand. The fourth system includes a 7-measure rest in the right hand. The fifth system includes a trill in the right hand. The sixth system is marked *Allegro.* and includes a 4-measure rest in the right hand. The seventh system includes a 7-measure rest in the right hand.

Handwritten musical score on page 255, featuring eight systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and accidentals. The paper is aged and shows some staining.

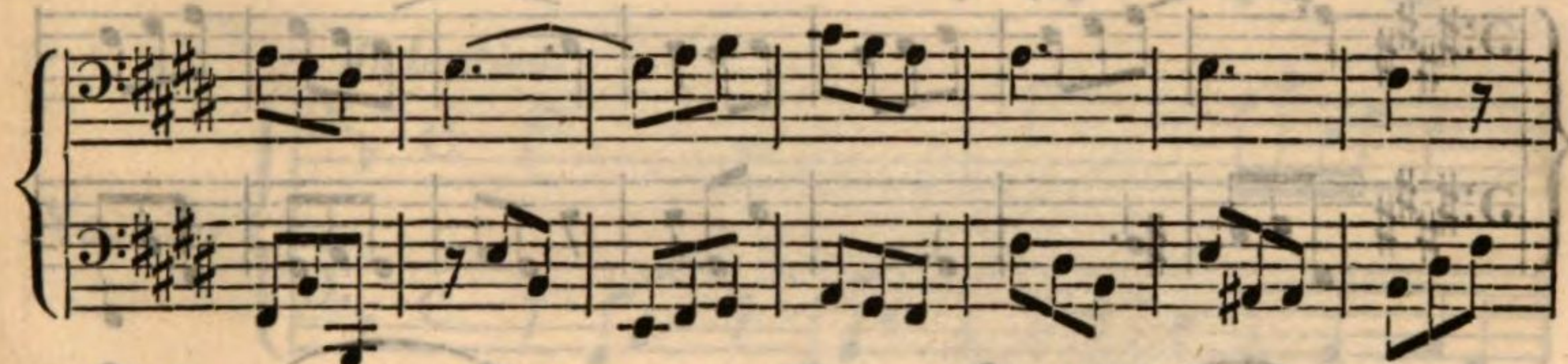
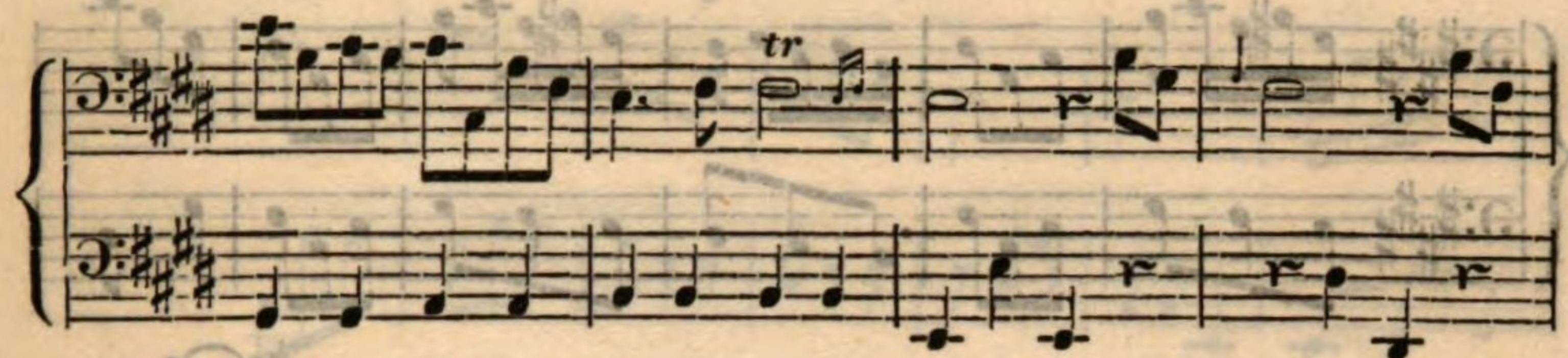
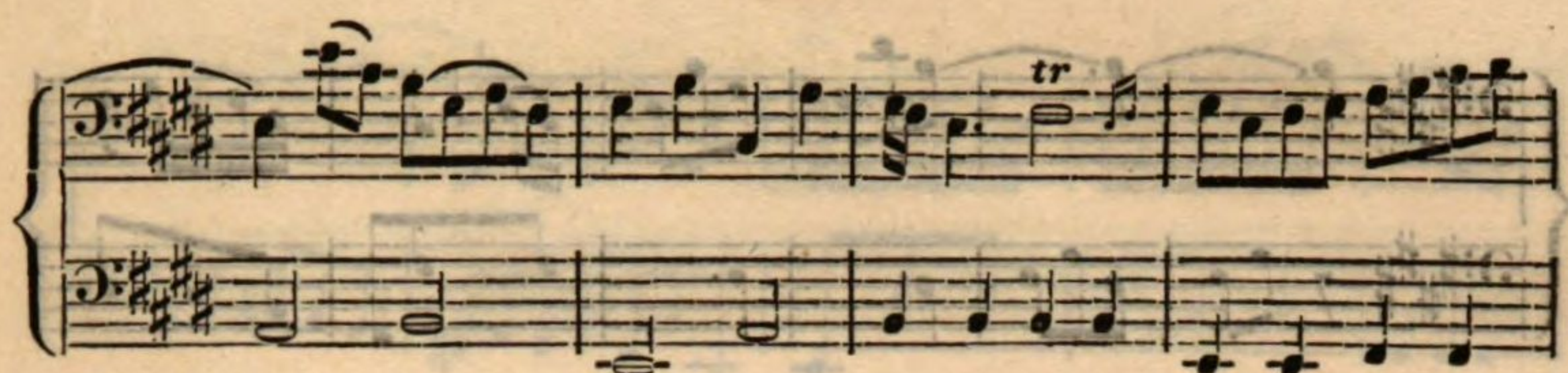
The first system shows a treble and bass staff with a key signature of one flat. The second system continues the melody with a trill in the treble staff. The third system features a trill in the treble staff. The fourth system includes trills in both staves. The fifth system has a trill in the treble staff. The sixth system features a trill in the treble staff. The seventh system has a trill in the treble staff. The eighth system concludes the piece with a final cadence.



*Andantino.***No. 6.**

Handwritten musical score on page 258, featuring seven systems of grand staves (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

The first system shows a treble staff with a sixteenth-note run and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system features a treble staff with a half rest and a bass staff with a melodic line. The third system continues the melodic development in both staves. The fourth system shows a treble staff with a half note and a bass staff with a melodic line. The fifth system features a treble staff with a half note and a bass staff with a melodic line. The sixth system shows a treble staff with a half note and a bass staff with a melodic line. The seventh system features a treble staff with a half note and a bass staff with a melodic line.



Handwritten musical score for piano, page 260. The score is written in treble and bass staves, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The music is organized into eight systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system includes a measure with a cross symbol (x) above a note. The second system features a measure with a sharp symbol (#) above a note. The third system includes a measure with a sharp symbol (#) above a note. The fourth system includes a measure with a sharp symbol (#) above a note. The fifth system includes a measure with a sharp symbol (#) above a note. The sixth system includes a measure with a sharp symbol (#) above a note. The seventh system includes a measure with a sharp symbol (#) above a note. The eighth system includes a measure with a sharp symbol (#) above a note.

Three systems of piano accompaniment in E major (three sharps). Each system consists of two staves. The first system features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand. The second system continues the melody with some rests and sixteenth-note patterns. The third system includes a trill (tr) in the right hand over a dotted quarter note.

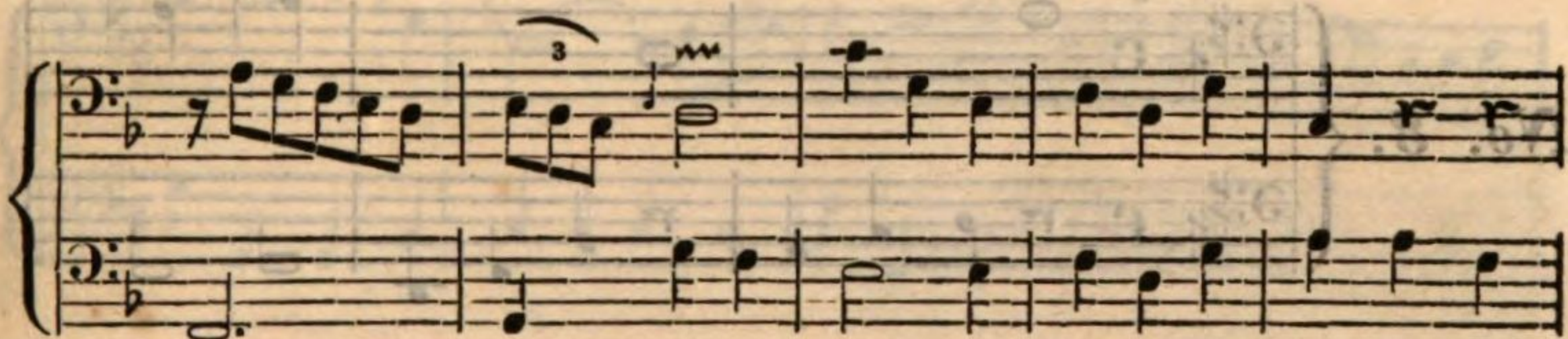
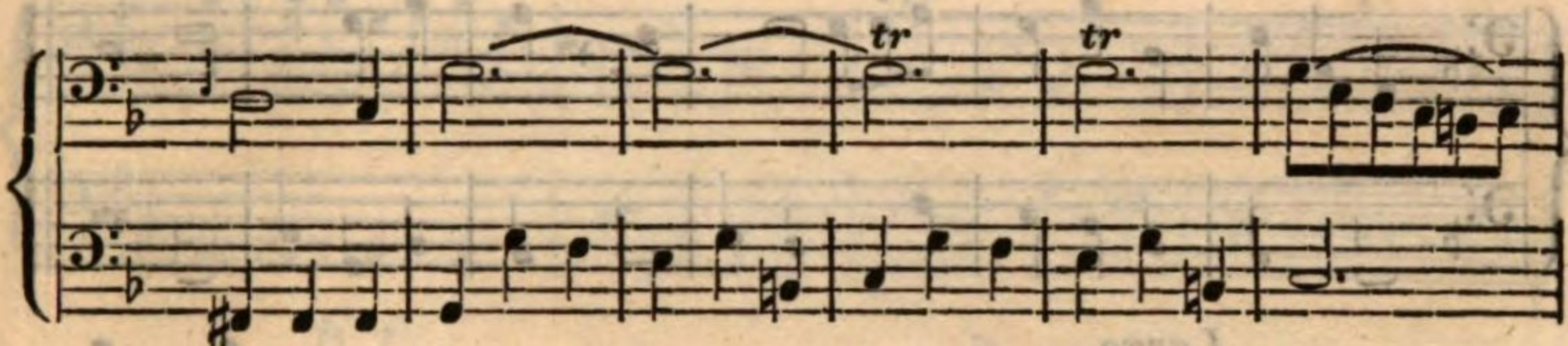
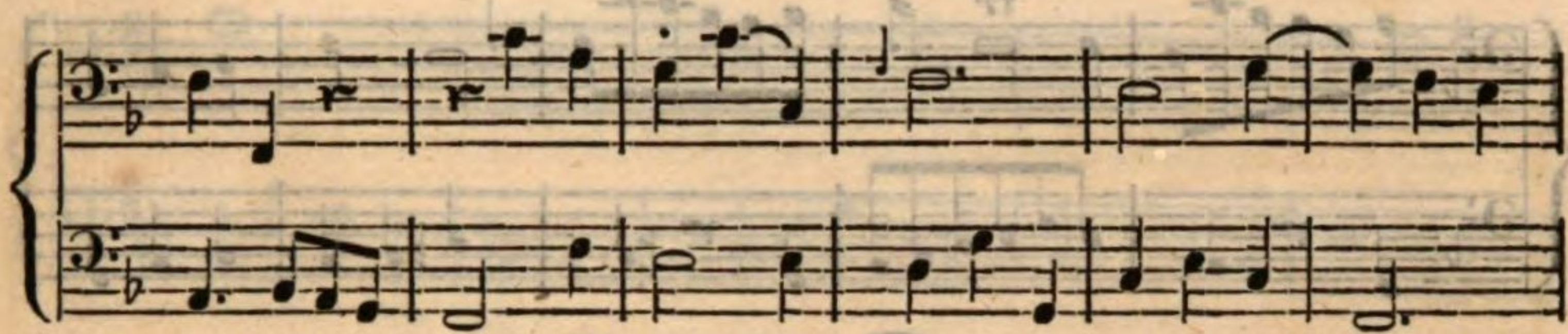
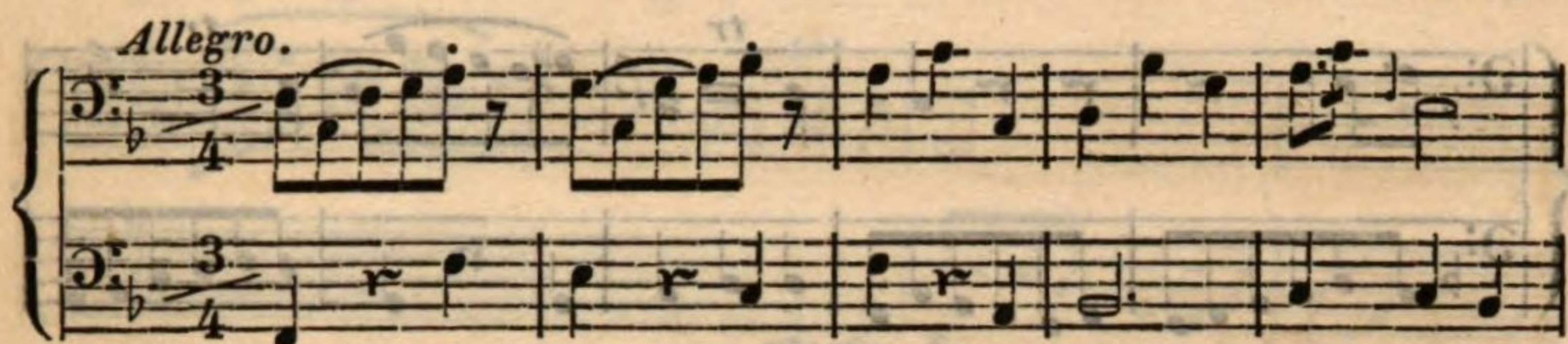
Andantino.

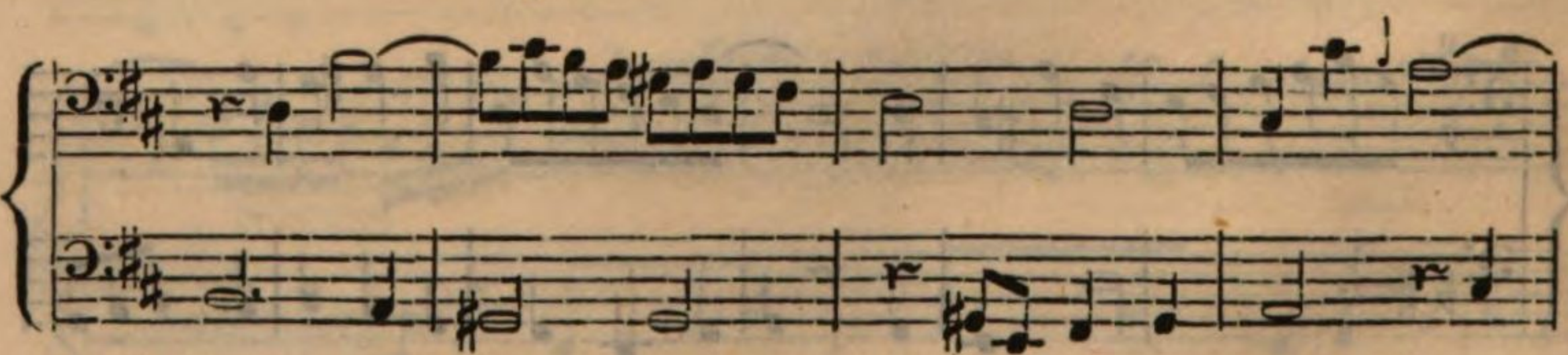
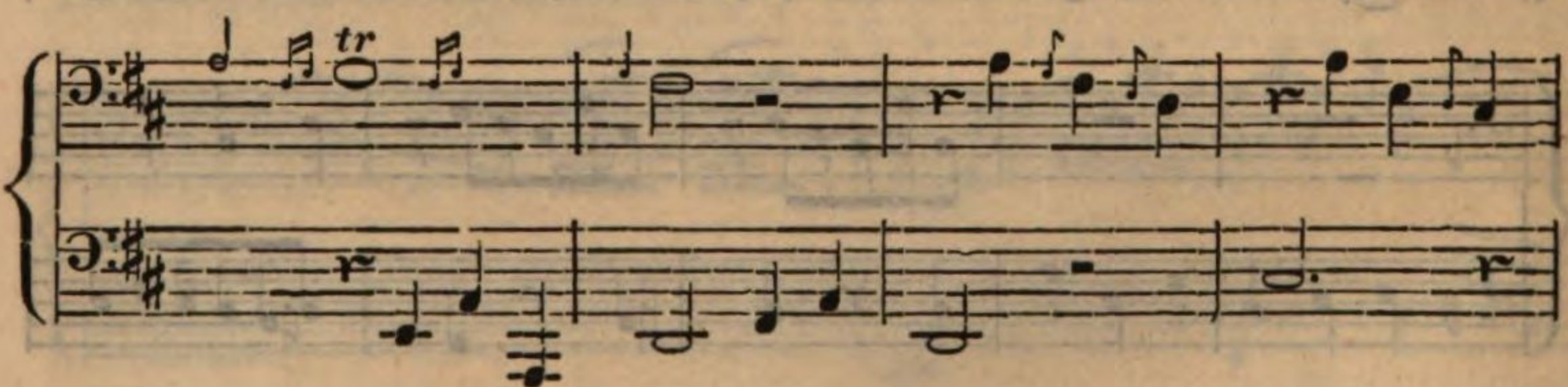
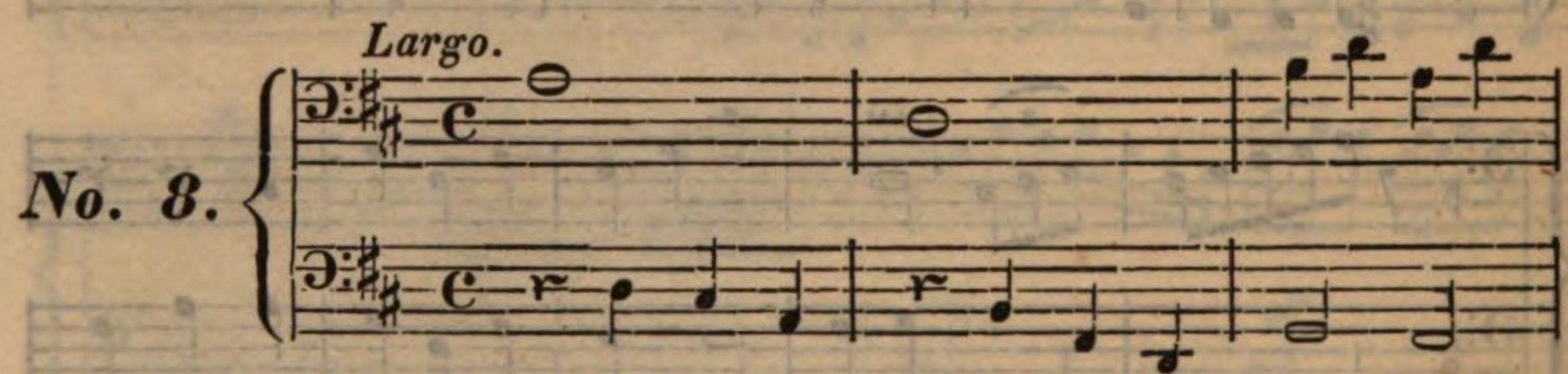
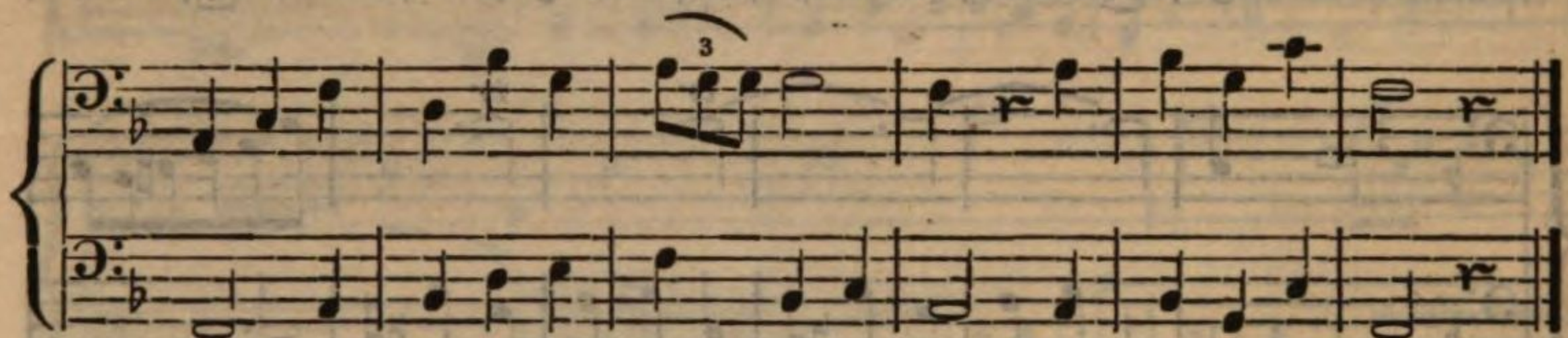
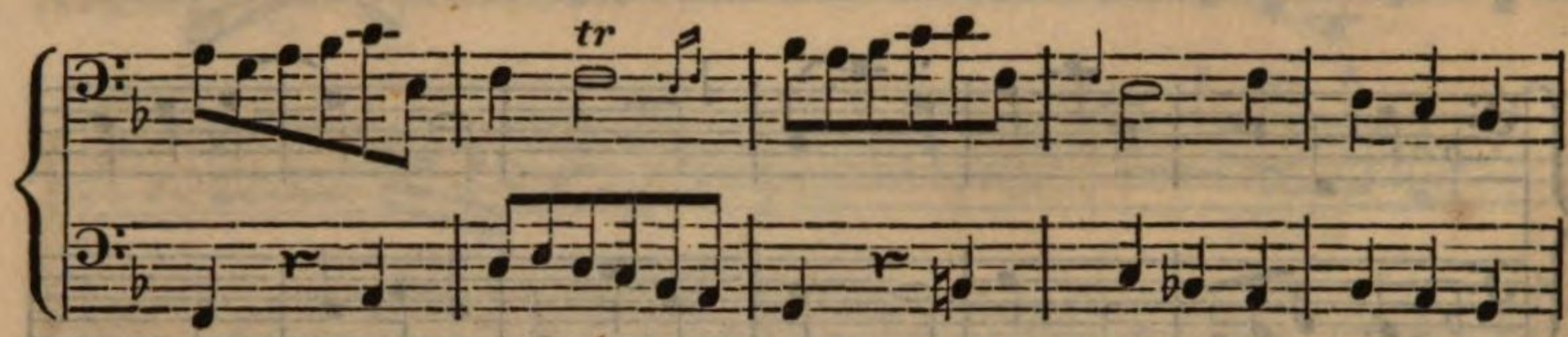
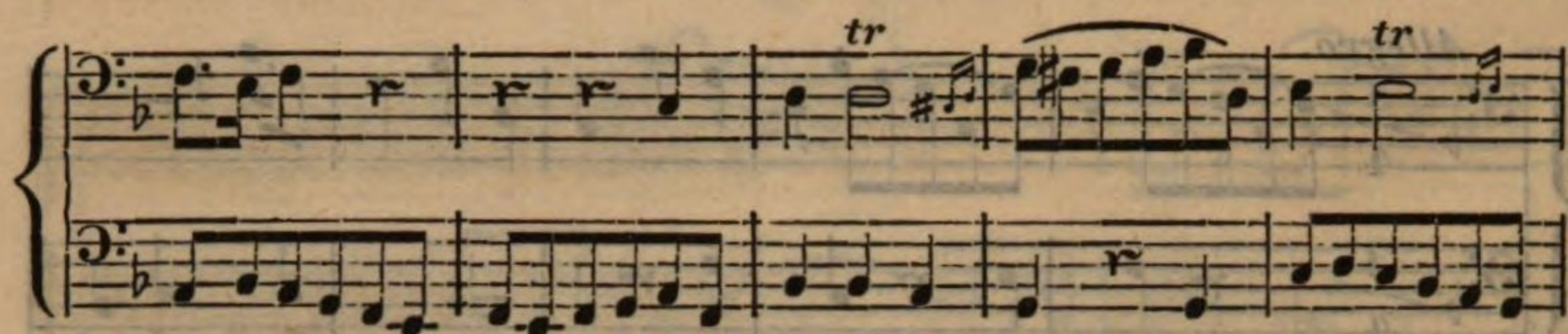
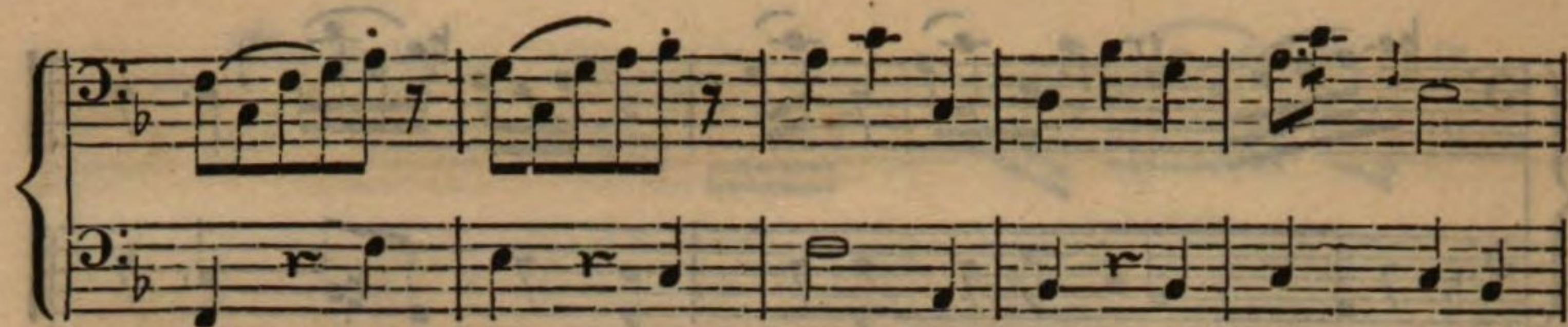
No. 7.

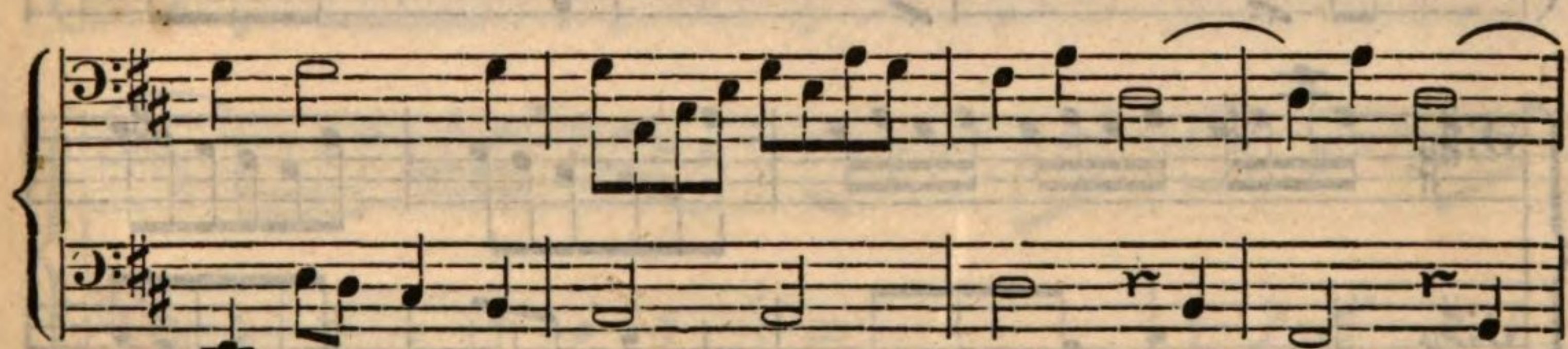
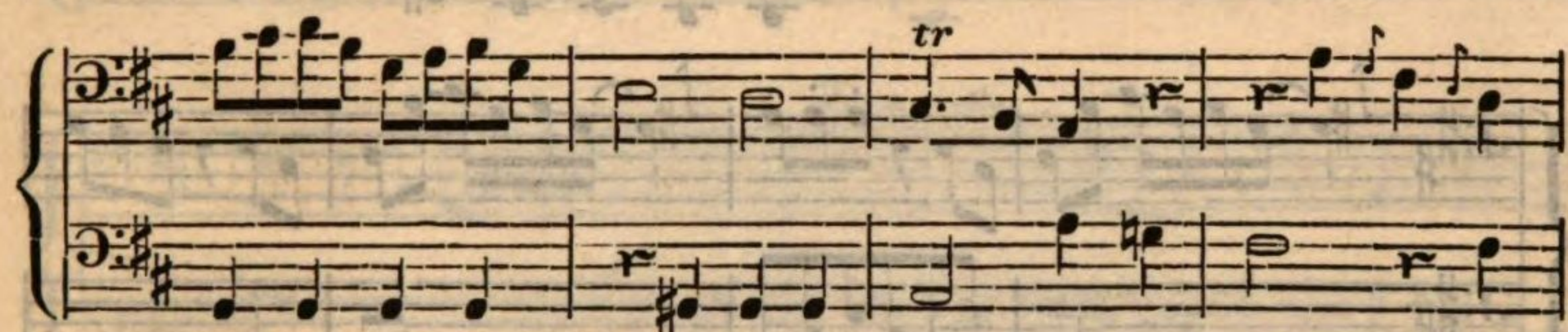
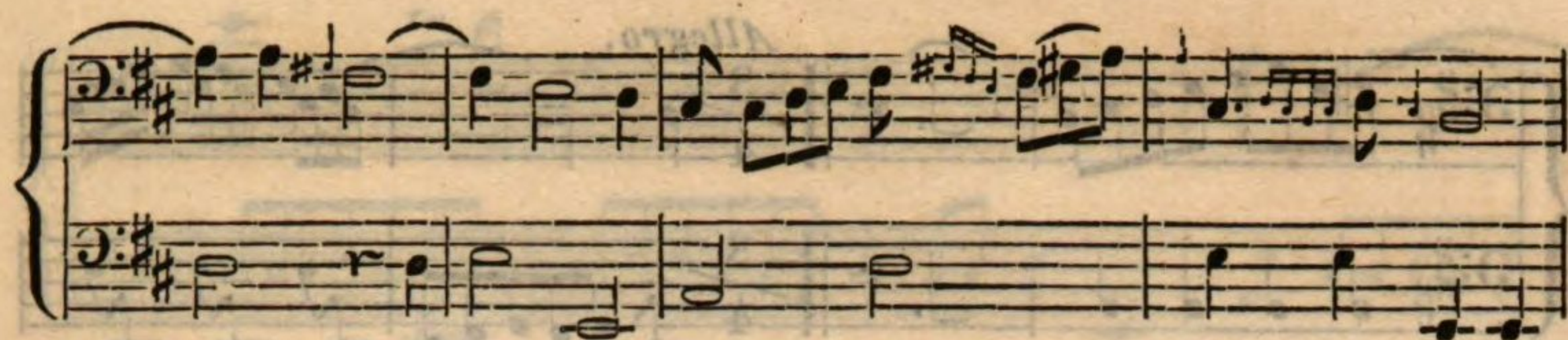
The beginning of 'No. 7' in E-flat major (two flats). The tempo is marked 'Andantino'. It consists of two staves. The right hand starts with a half note chord, and the left hand has a rhythmic pattern of eighth notes.

Continuation of 'No. 7'. The first system shows the right hand playing a melody with eighth notes and the left hand with a steady eighth-note accompaniment. The second system features more complex sixteenth-note passages in both hands. The third system concludes with a trill (tr) in the right hand.

Handwritten musical score for two staves, numbered 262. The score consists of eight systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'tr' (trill). The paper is aged and shows some staining.





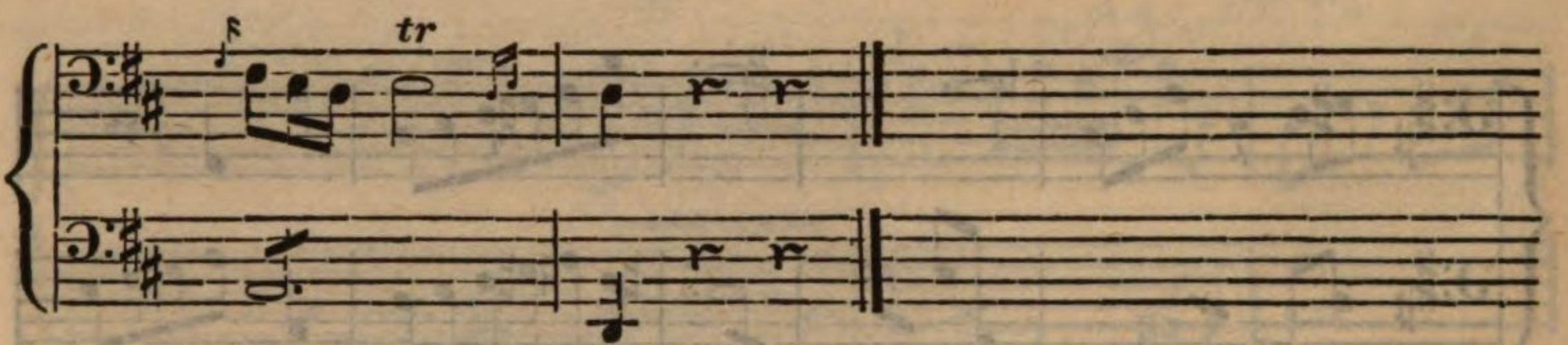
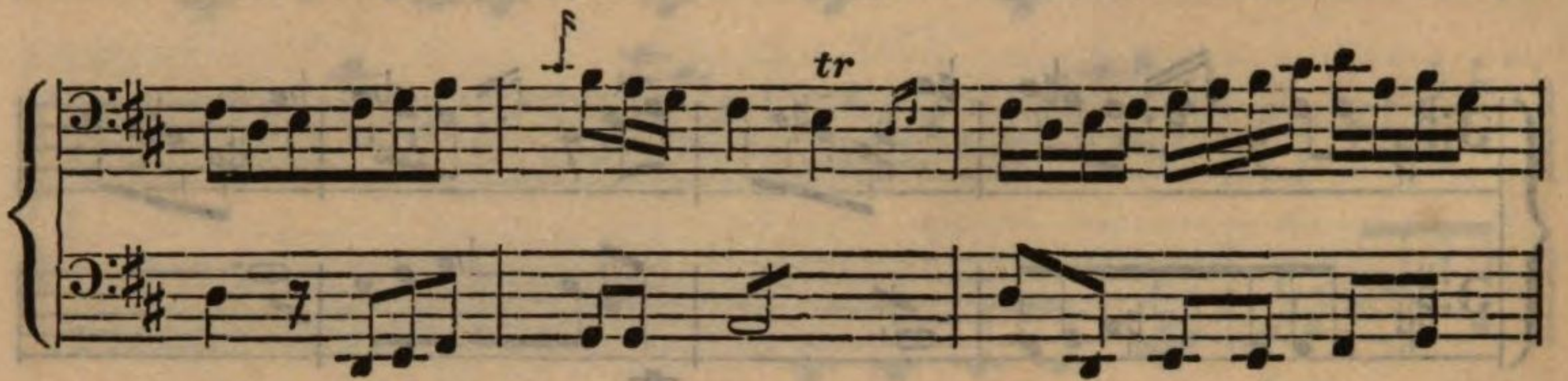
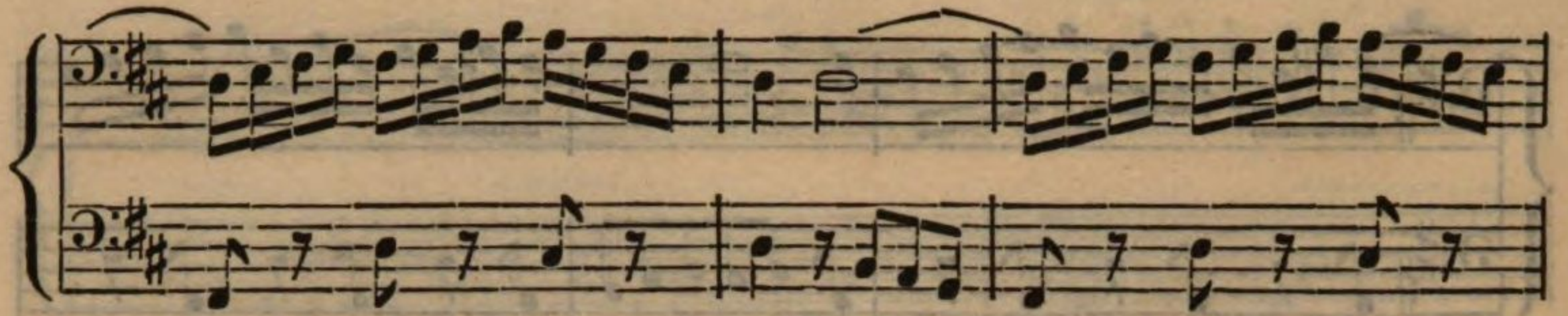
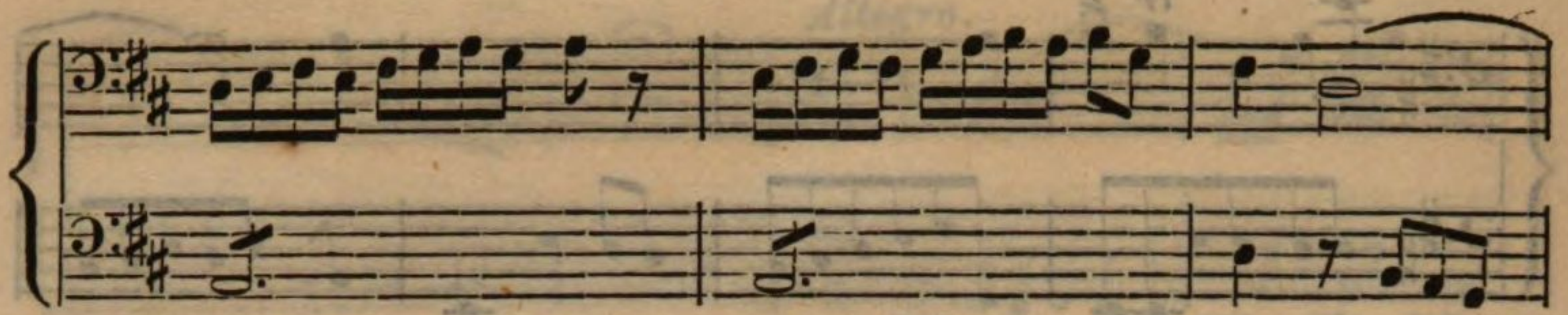
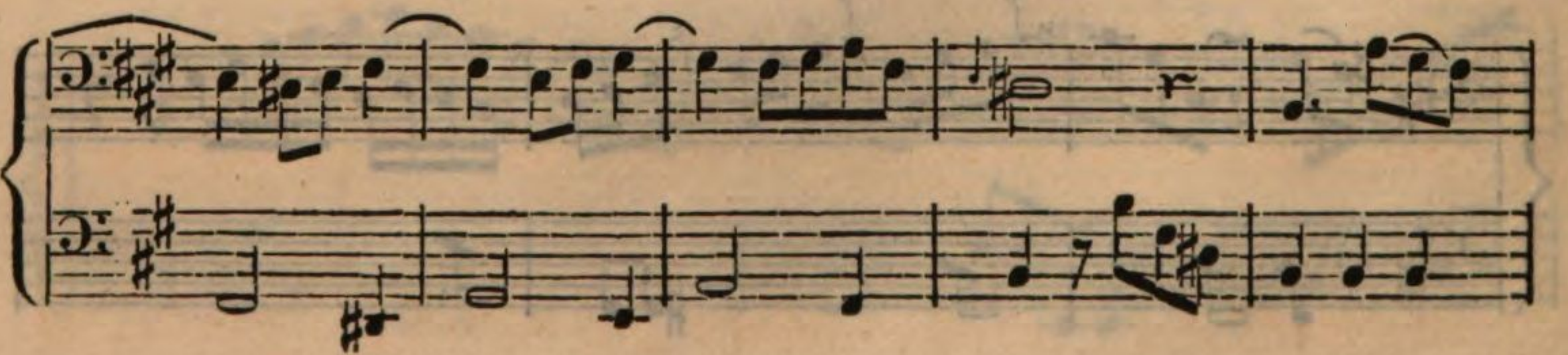


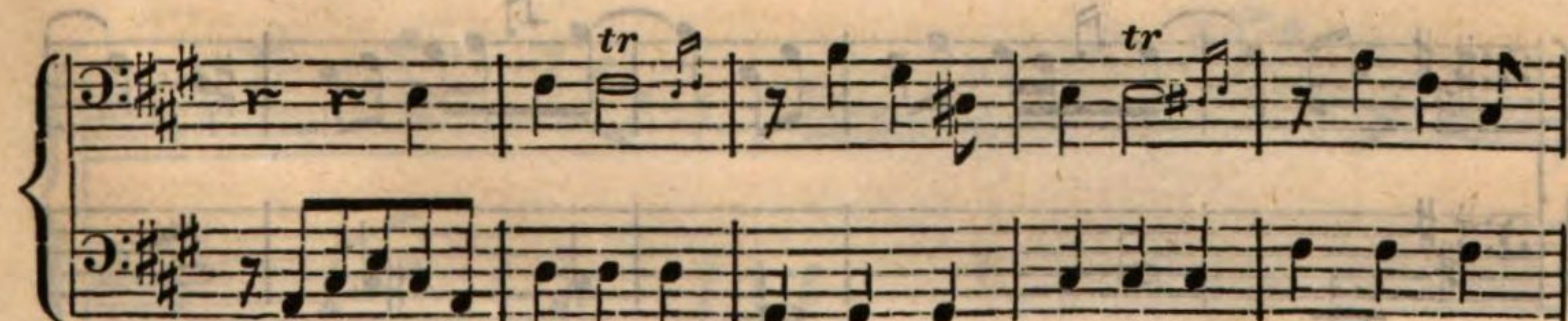
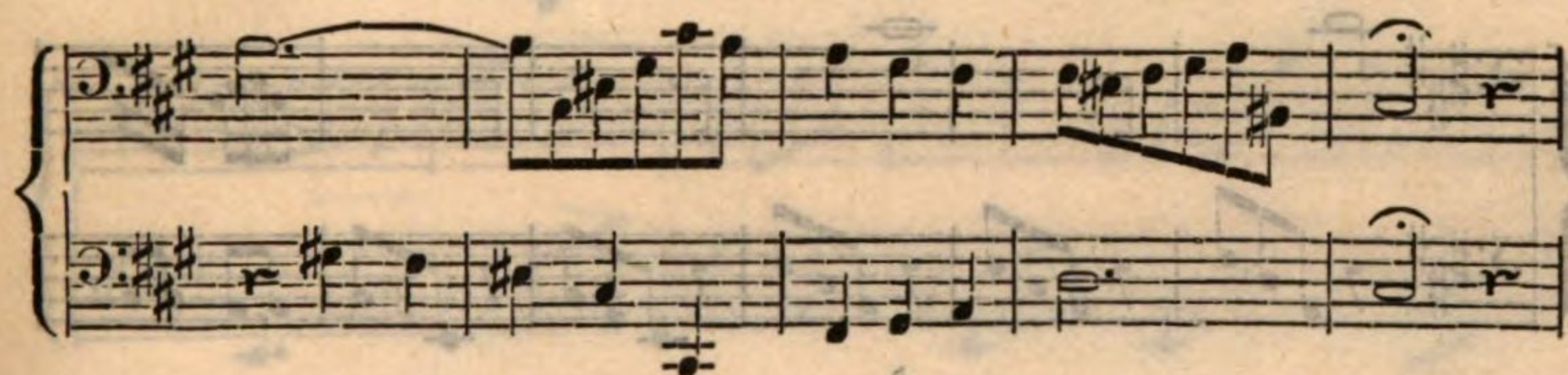
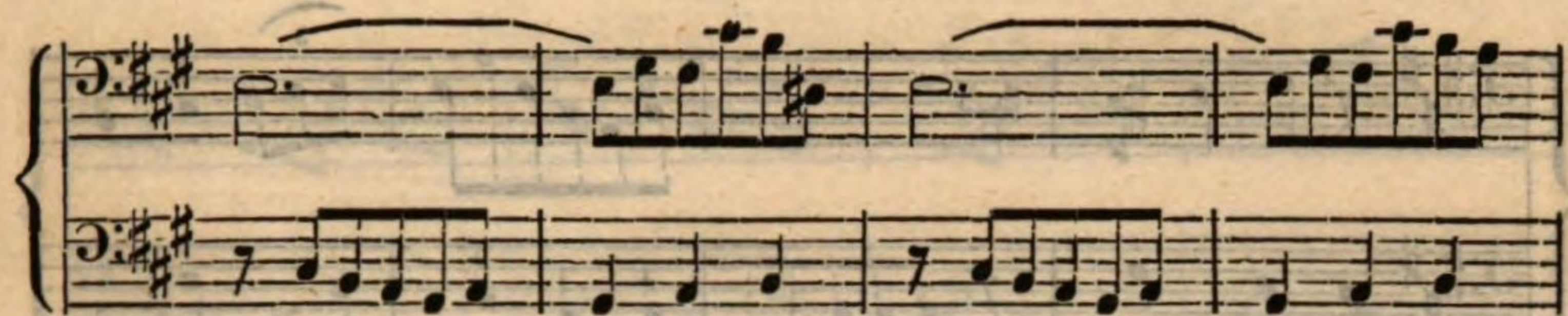
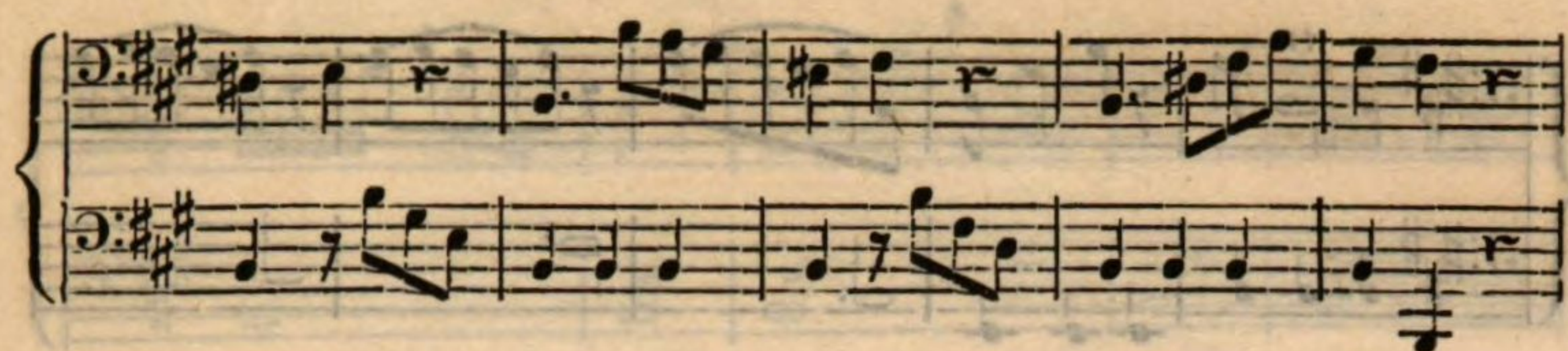
Allegro.

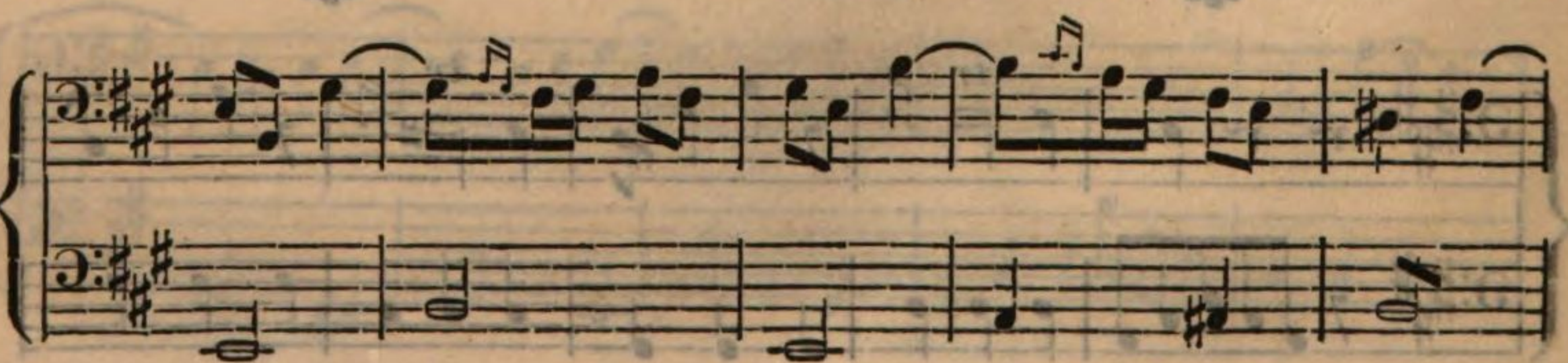
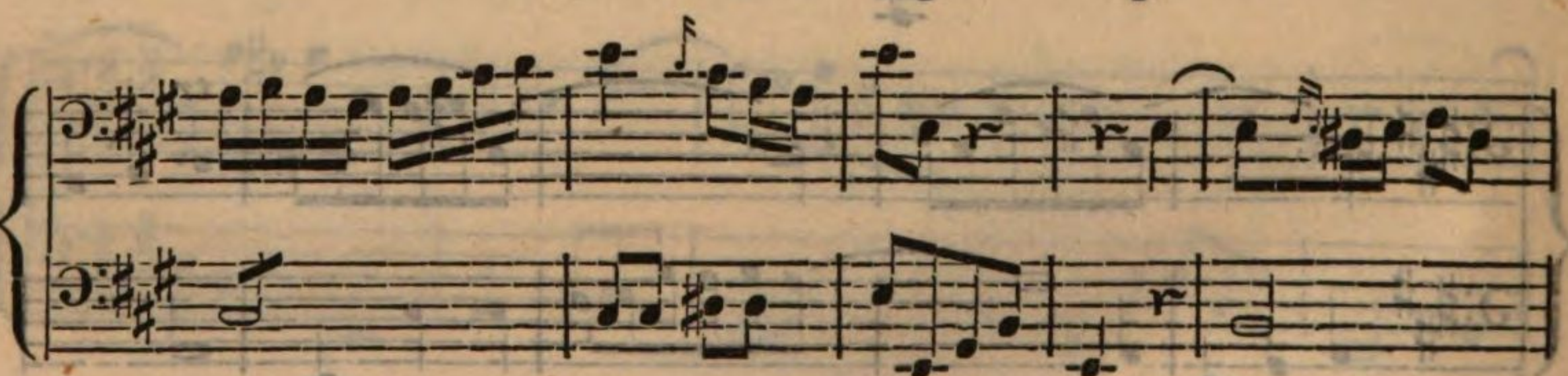
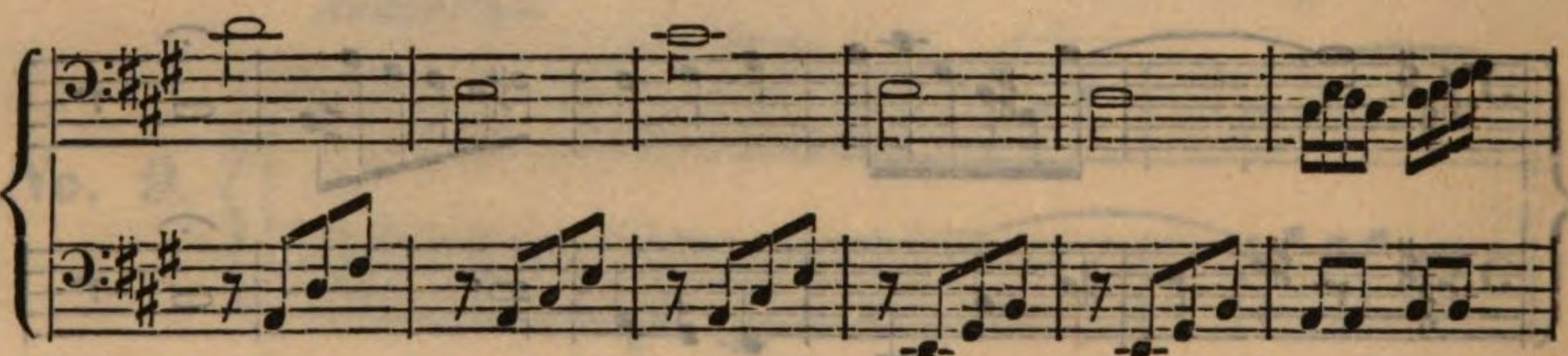
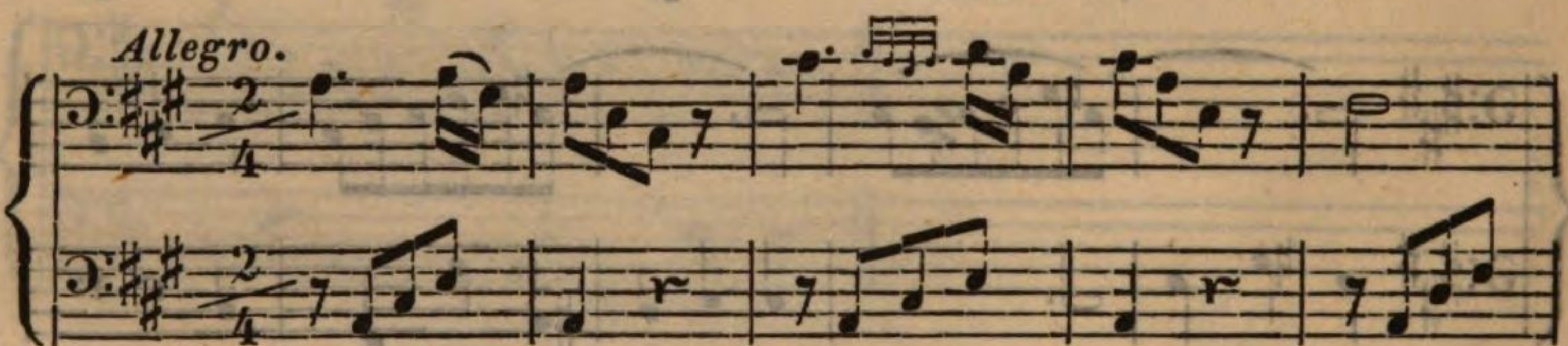
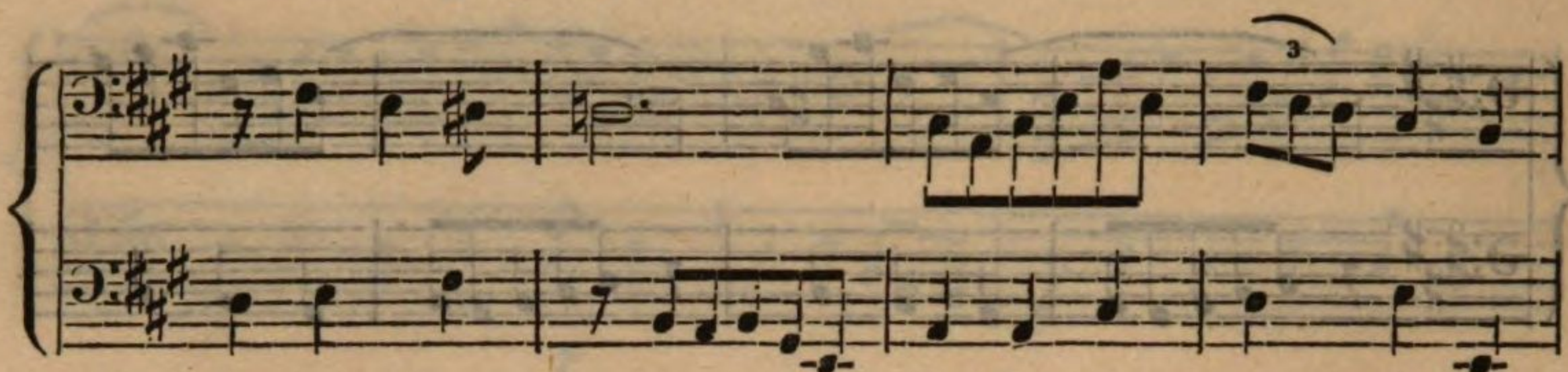
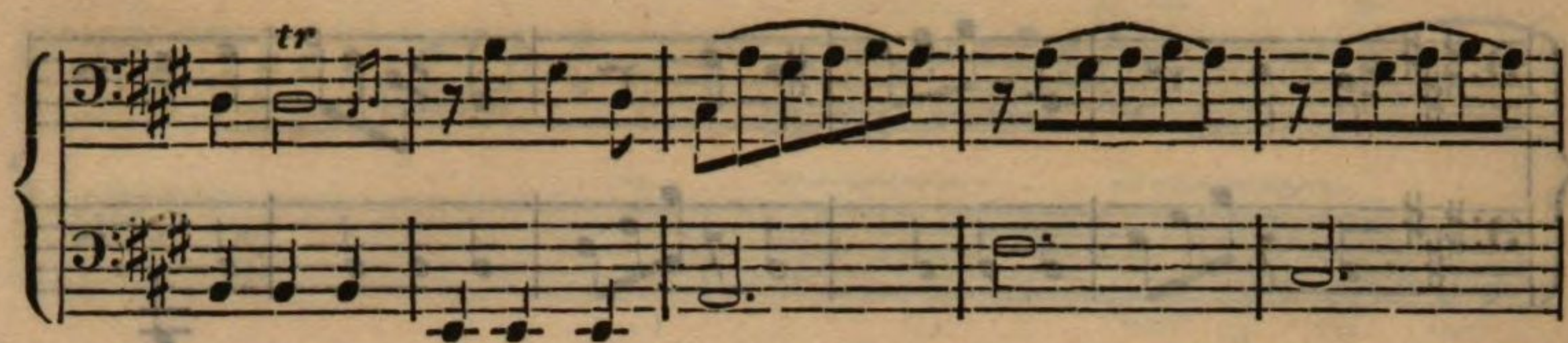
Handwritten musical score for piano, page 266, marked *Allegro.* The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each, with a brace on the left. The notation includes various rhythmic values (eighths, sixteens, and triplets), slurs, and a trill (tr) in the final system. The paper shows signs of age and wear.

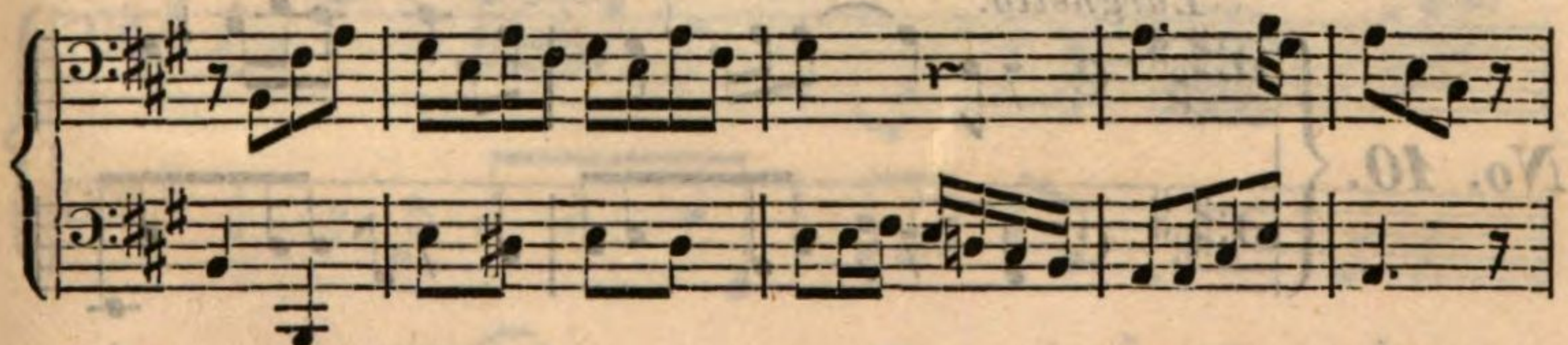
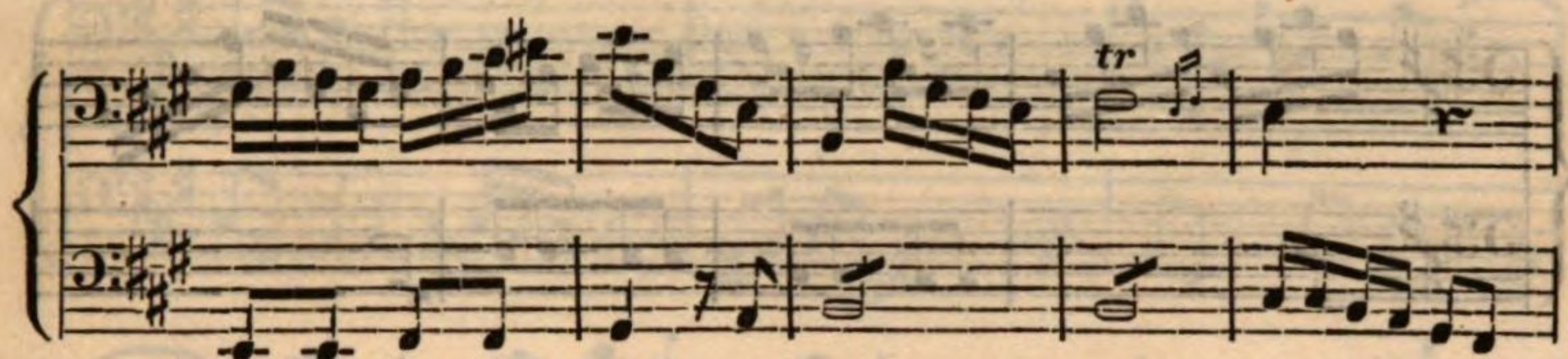
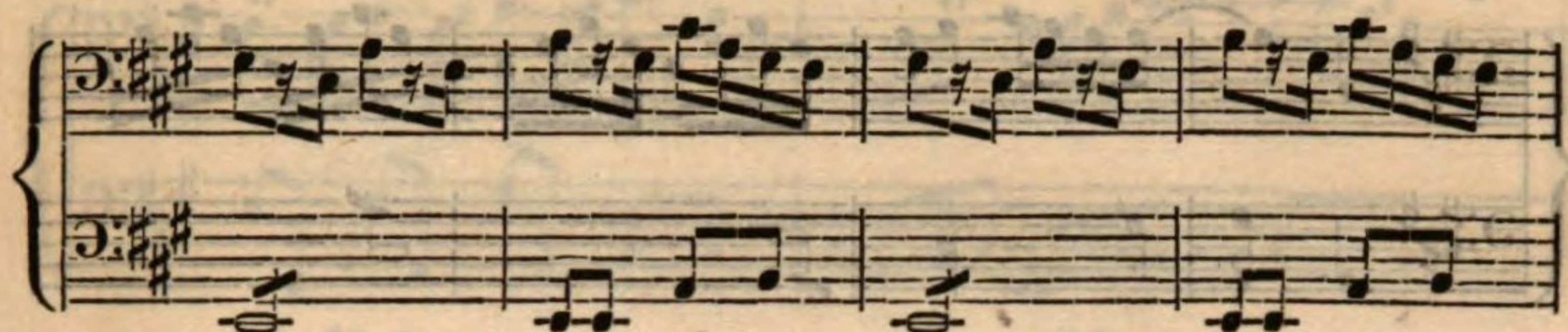
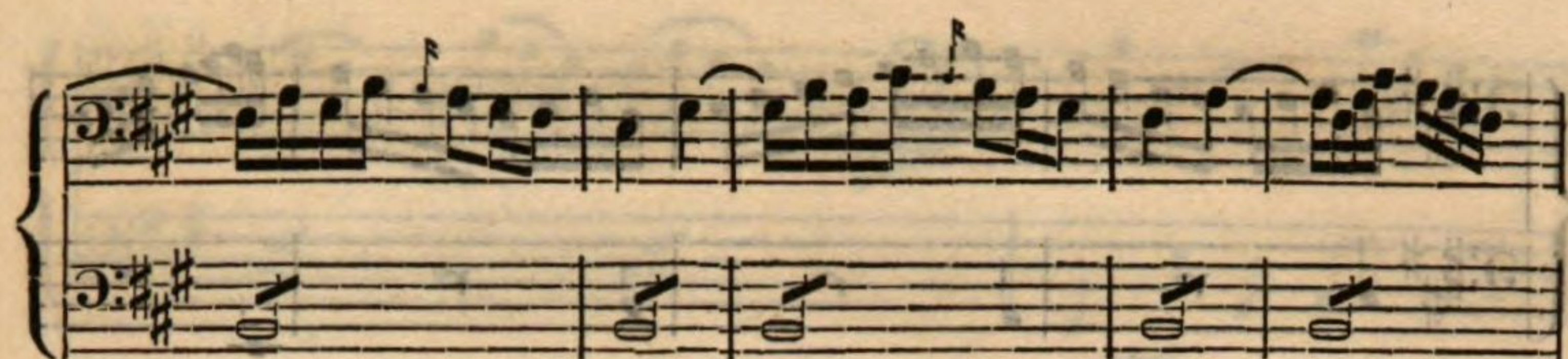
Handwritten musical score for piano, page 267. The score is written in treble and bass staves, featuring various musical notations including notes, rests, and trills. The key signature is one sharp (F#). The score is organized into eight systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills, indicating a complex piece of music. The paper shows signs of age and wear.

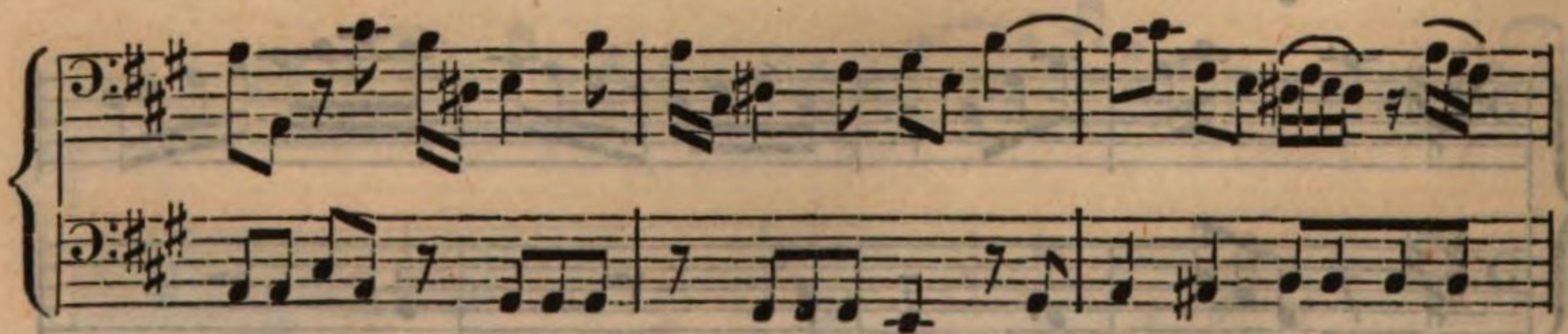
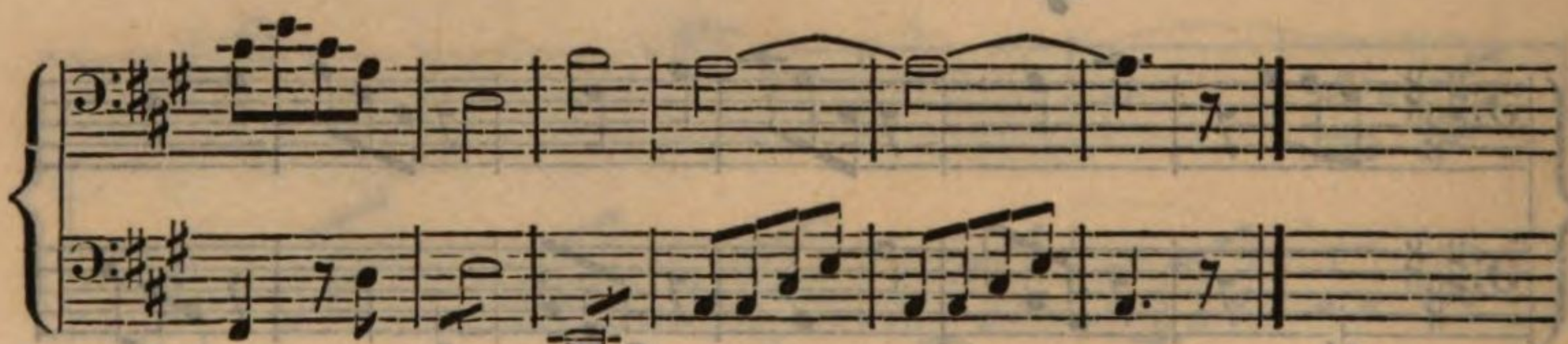
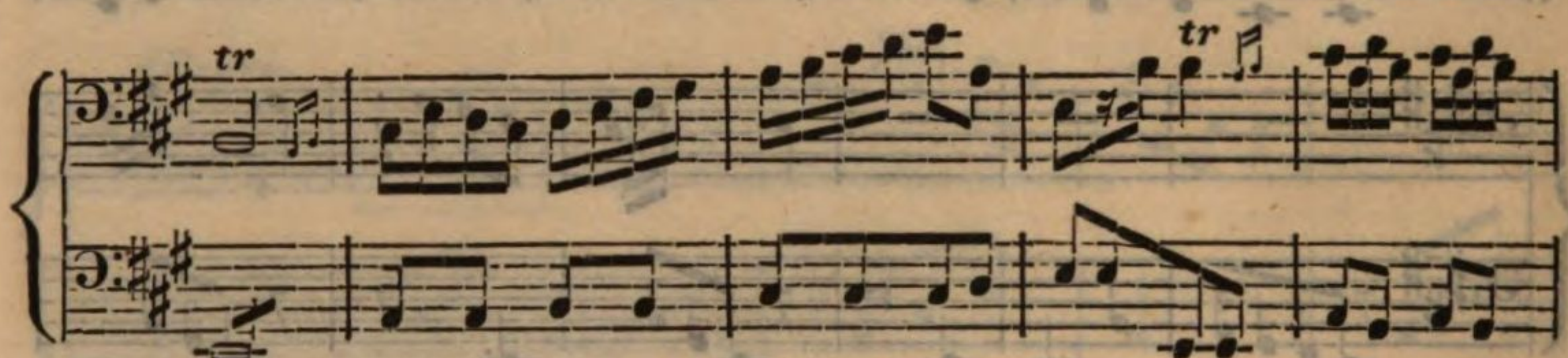
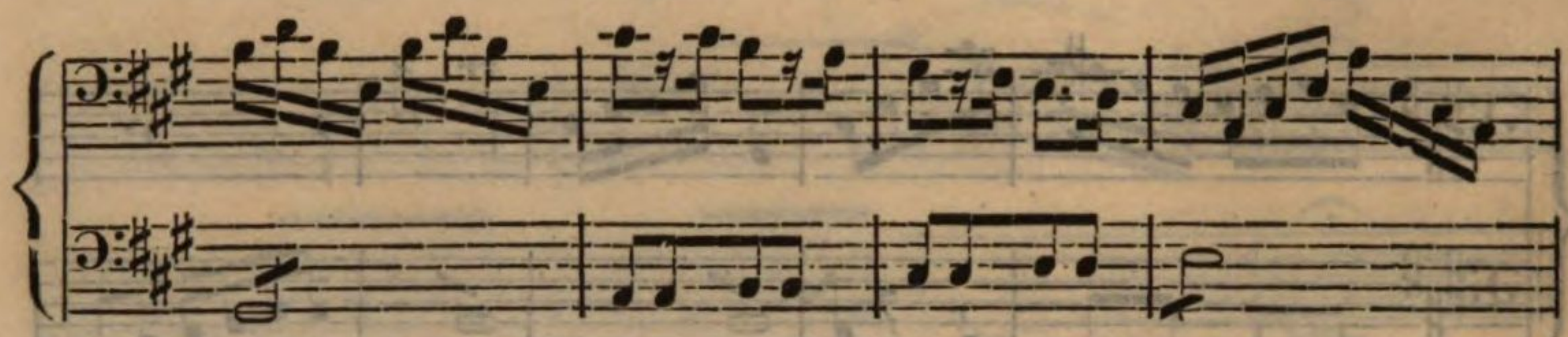
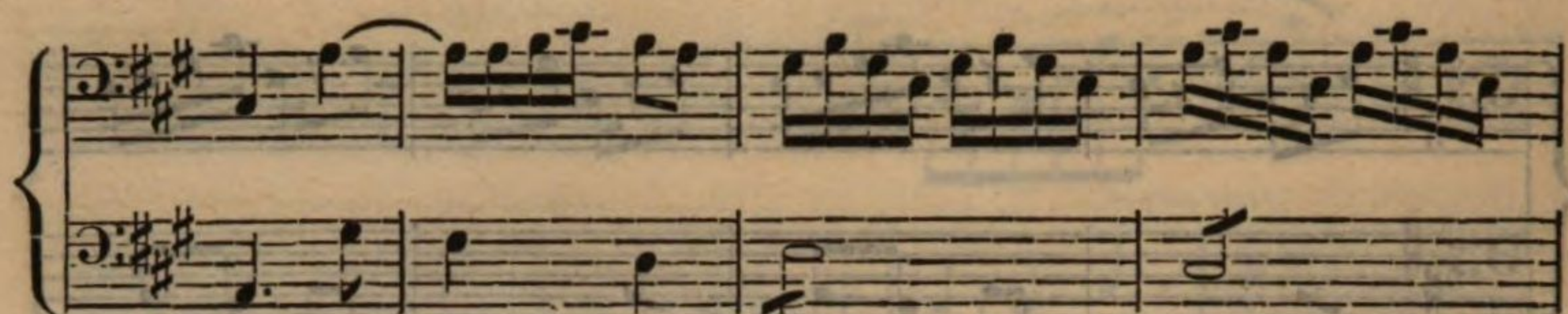
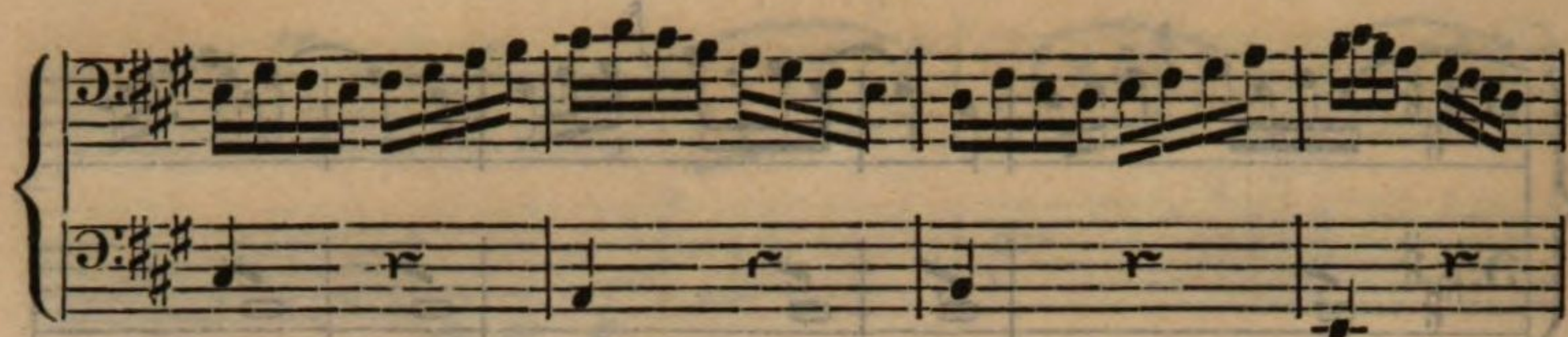
The score is written in treble and bass staves, featuring various musical notations including notes, rests, and trills. The key signature is one sharp (F#). The score is organized into eight systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills, indicating a complex piece of music. The paper shows signs of age and wear.

*Andantino.*

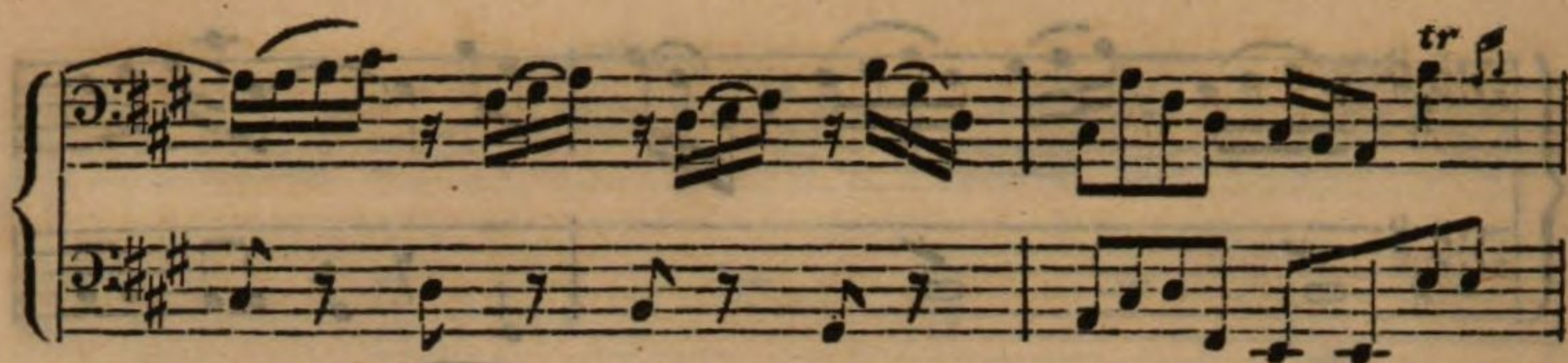
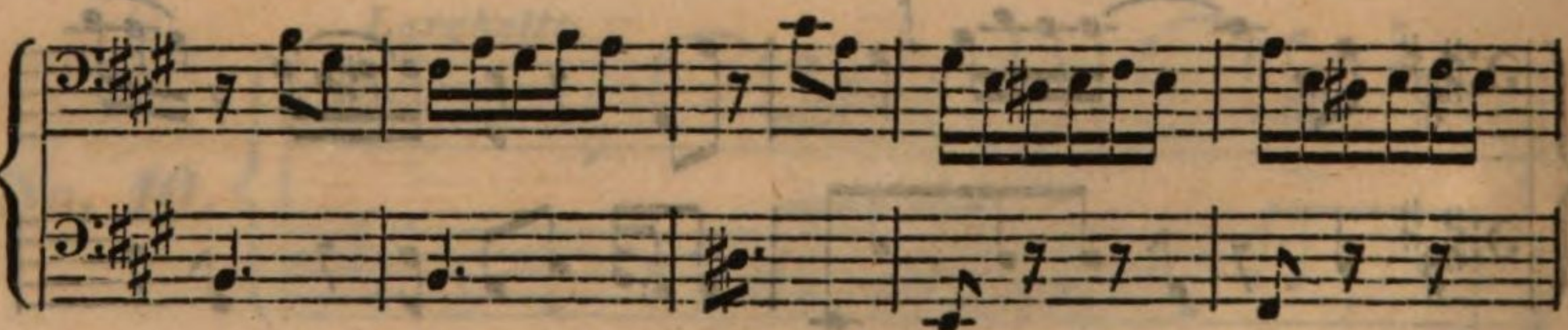
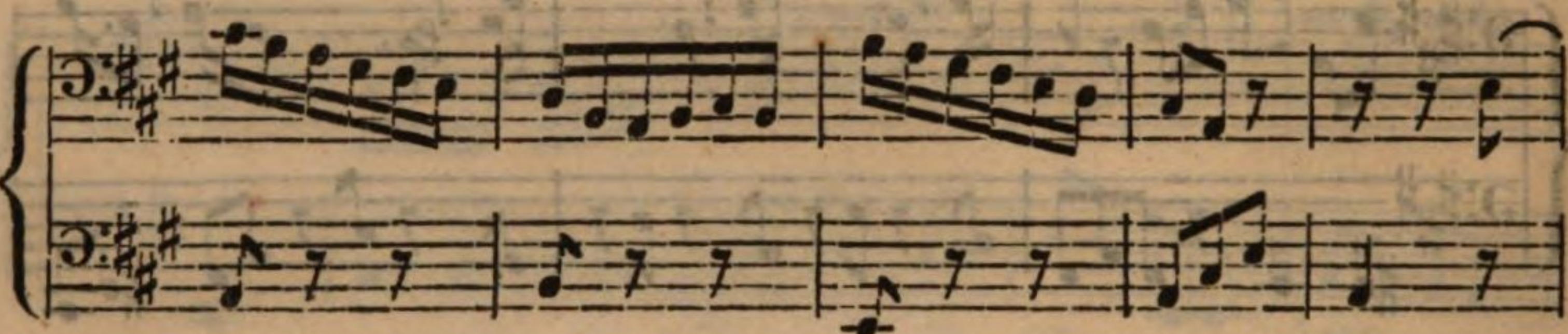
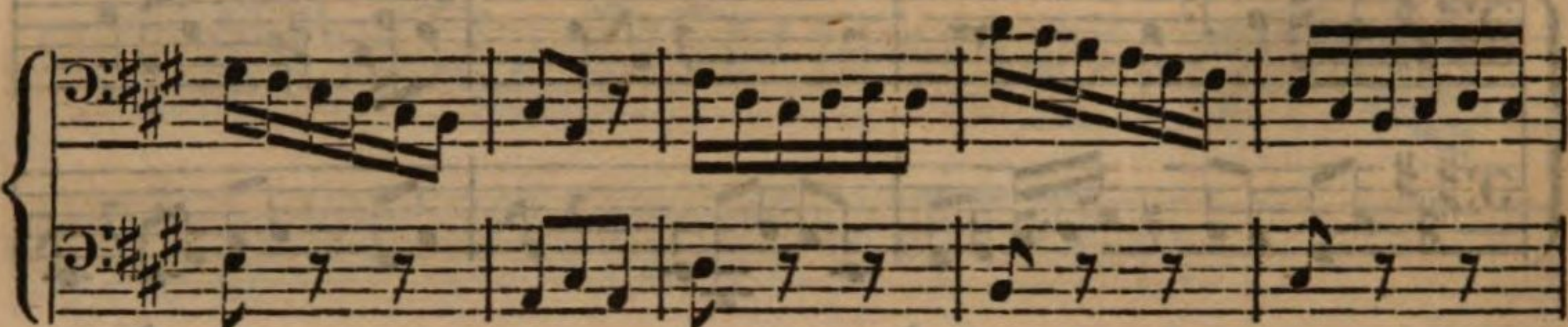
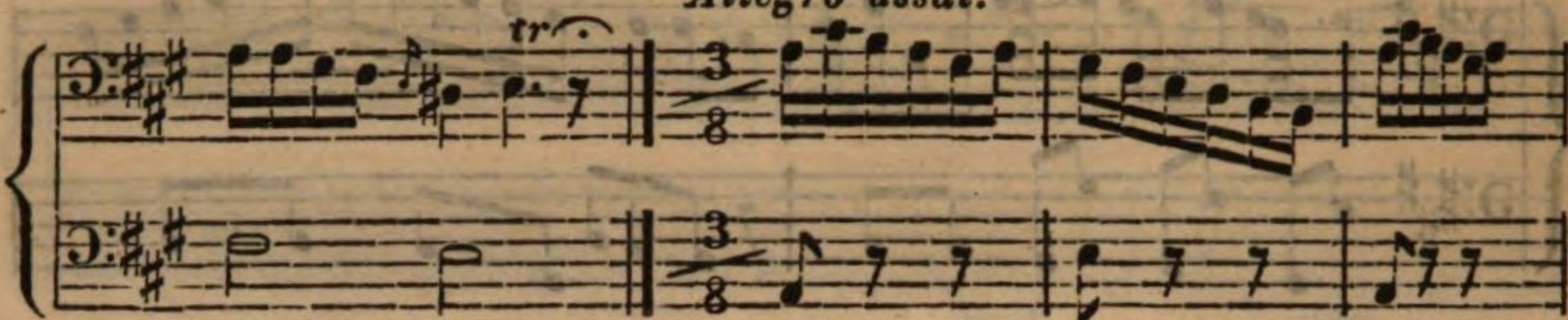


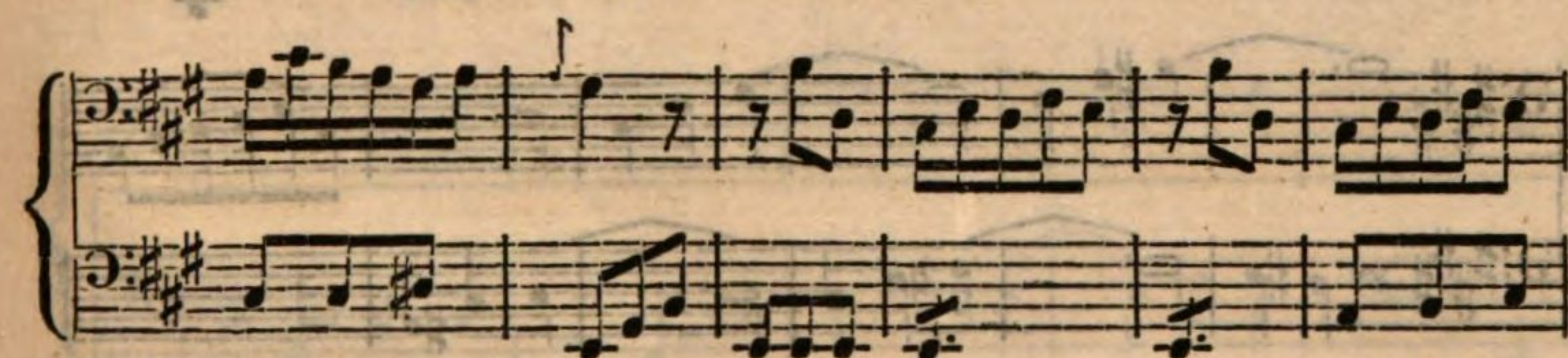
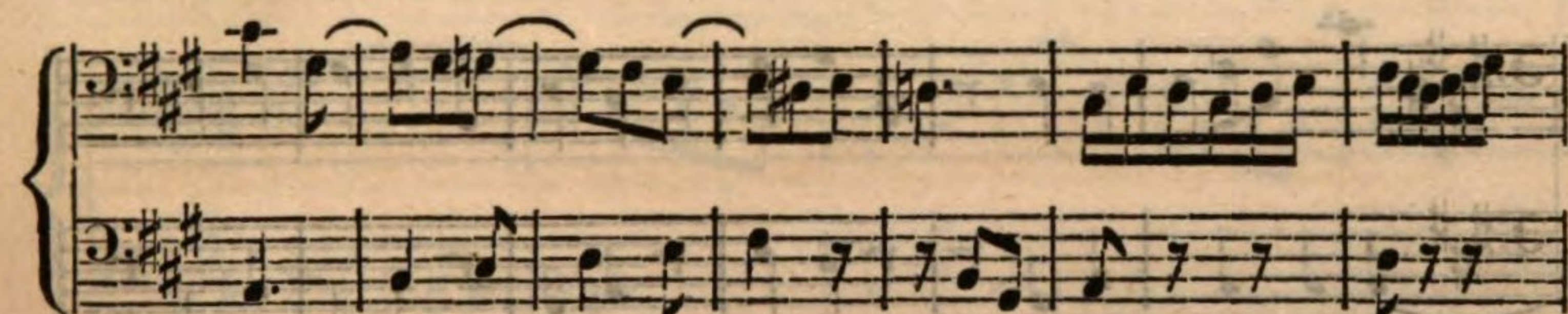
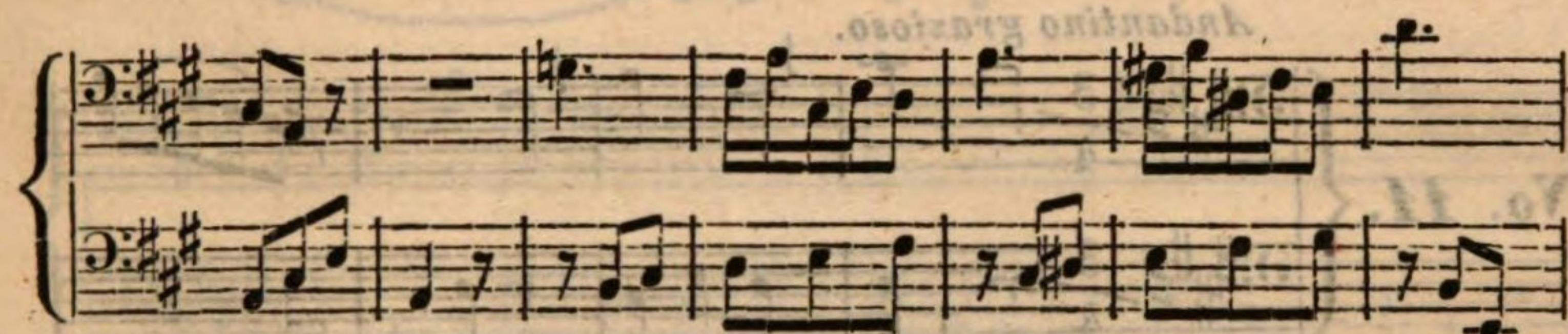
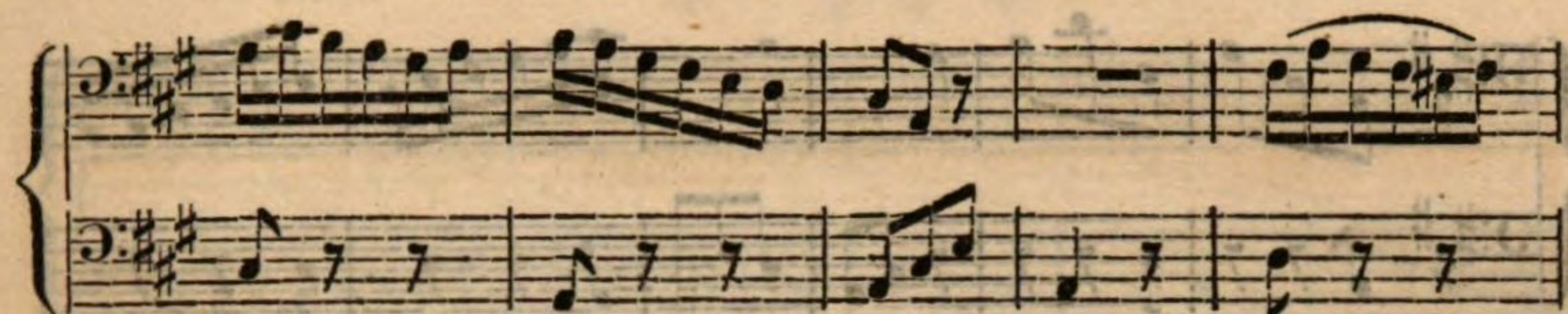


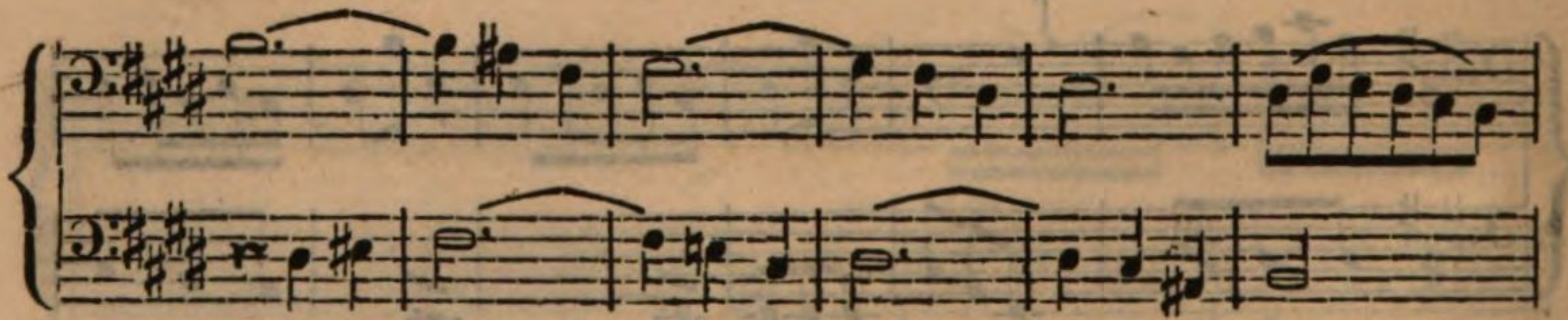
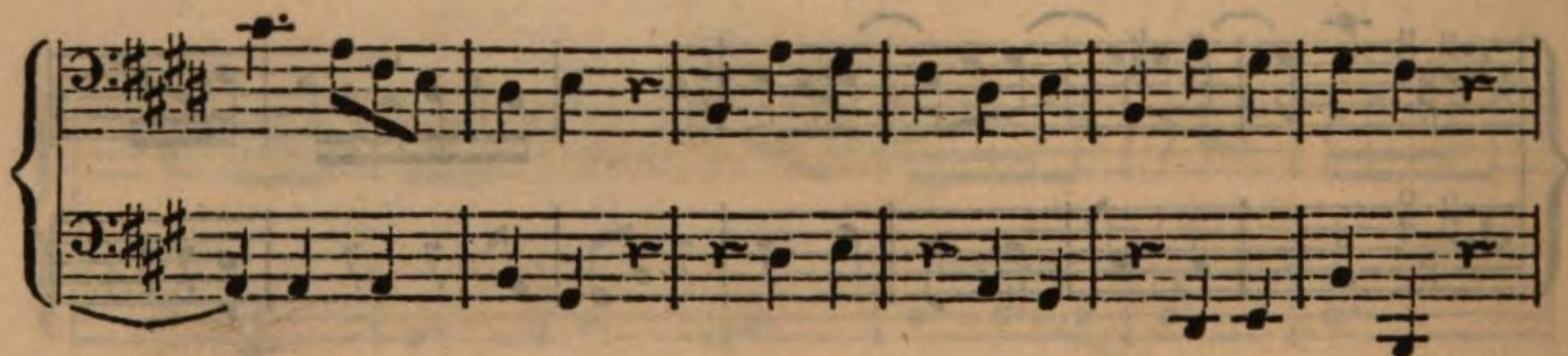
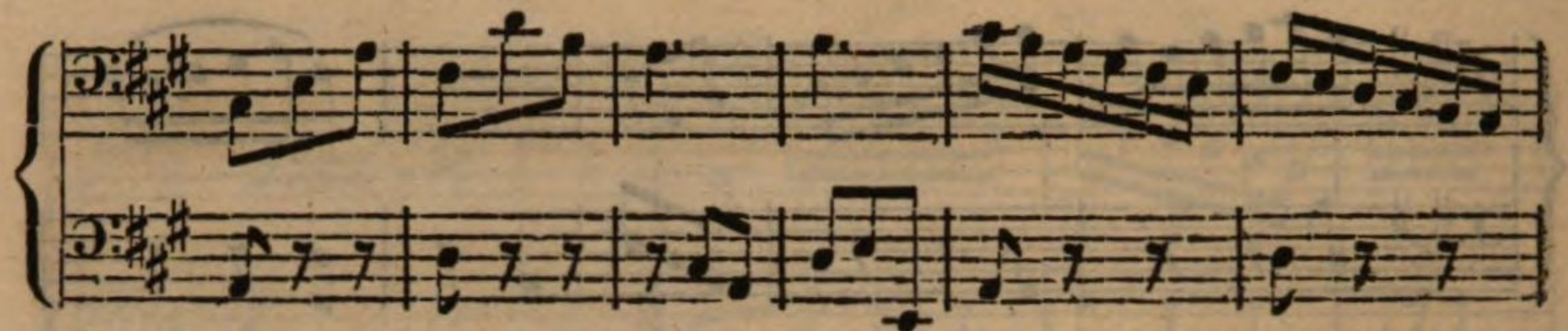
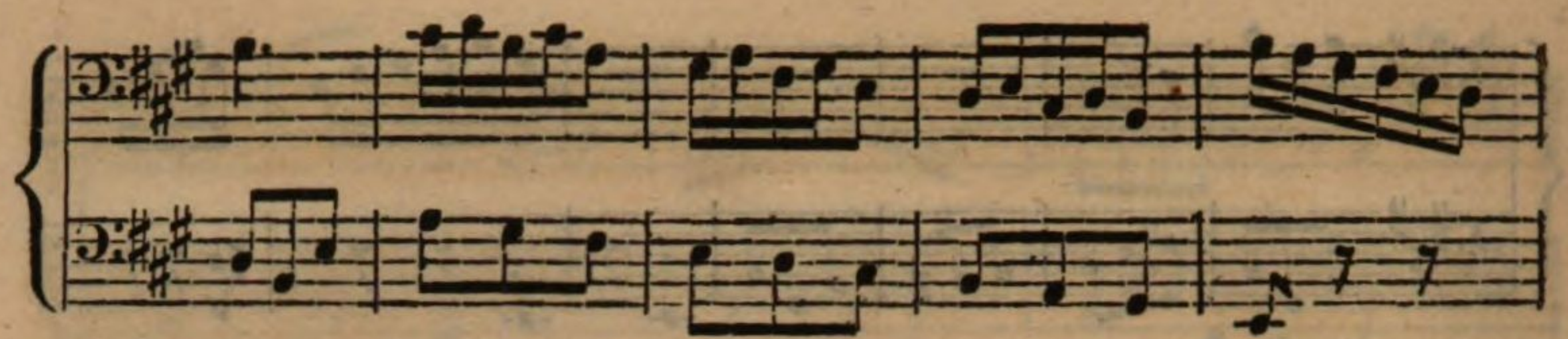


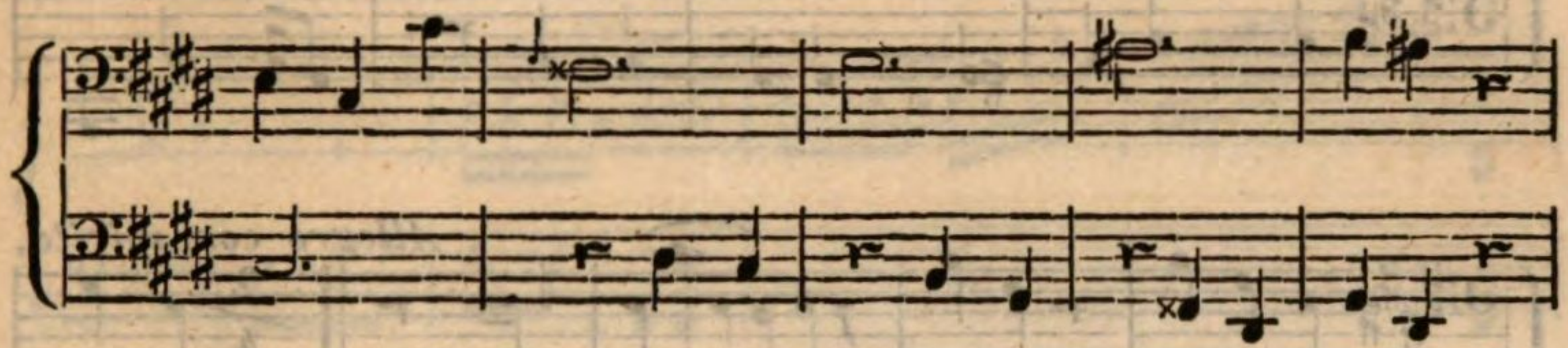
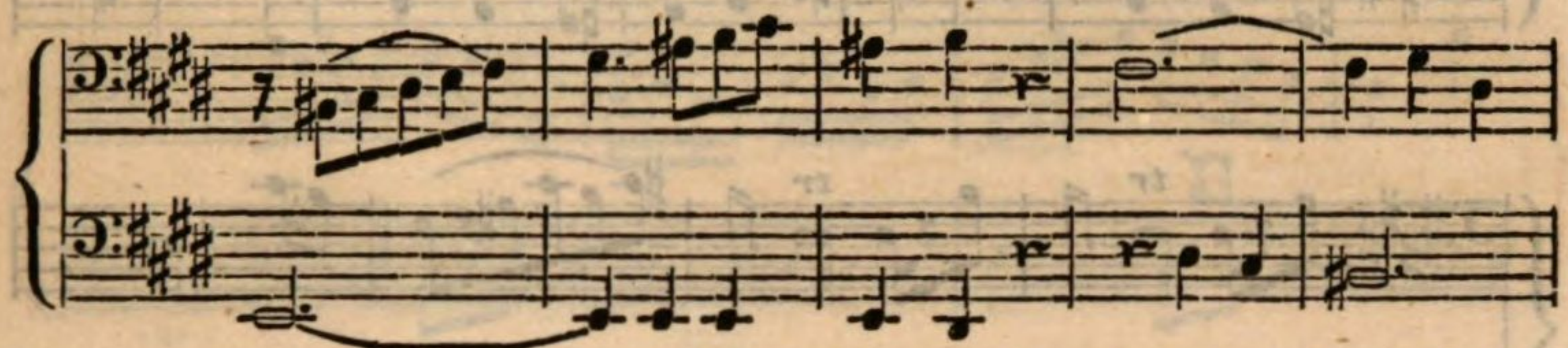
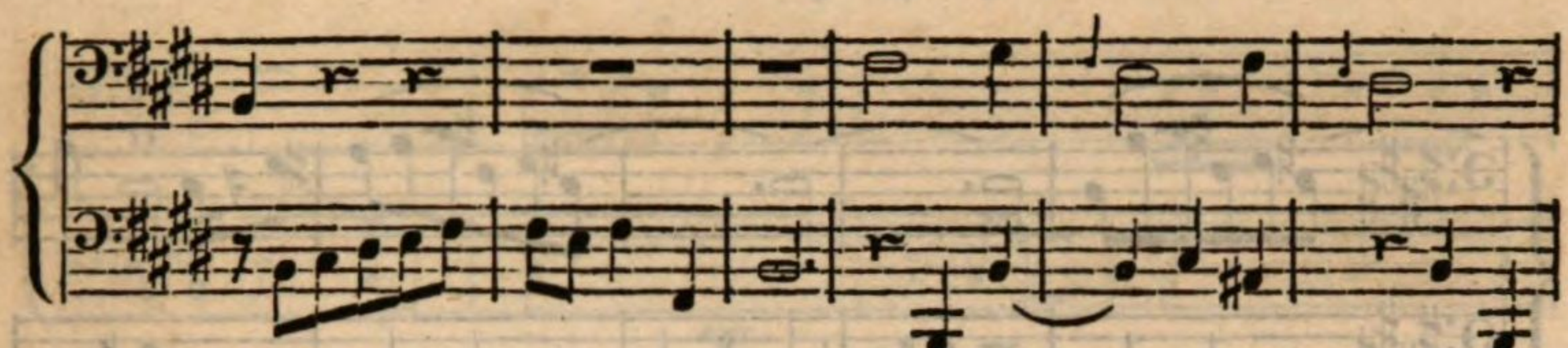
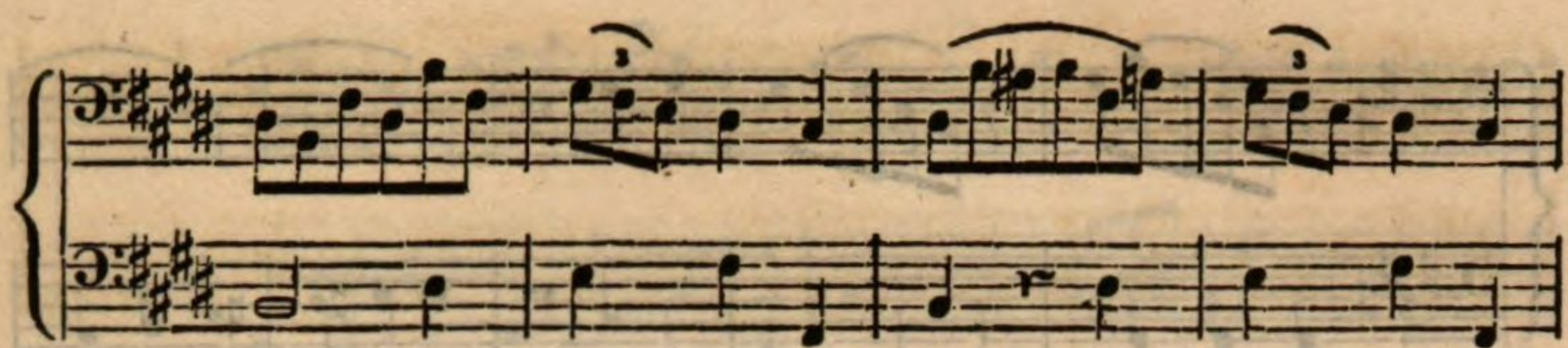


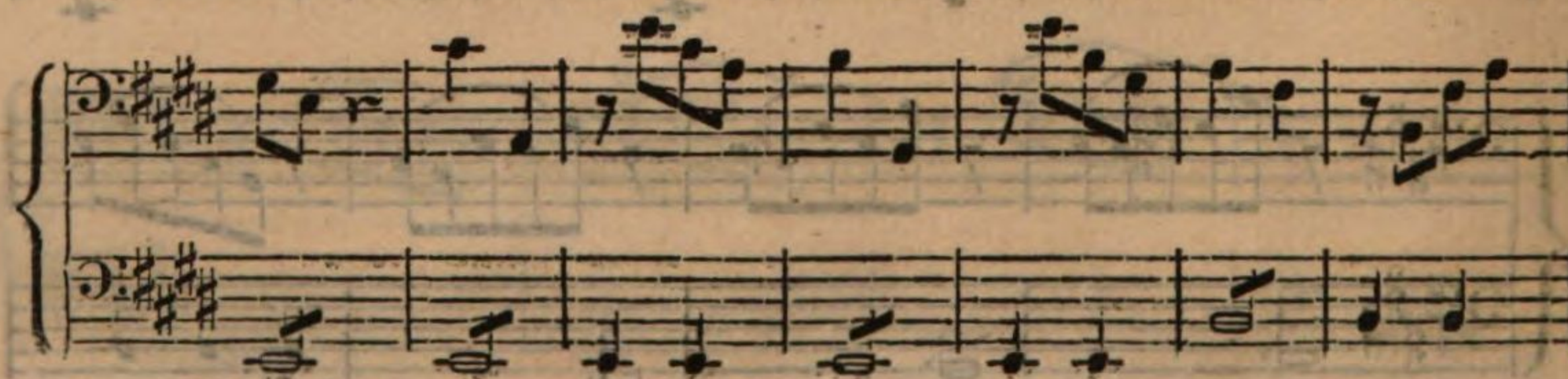
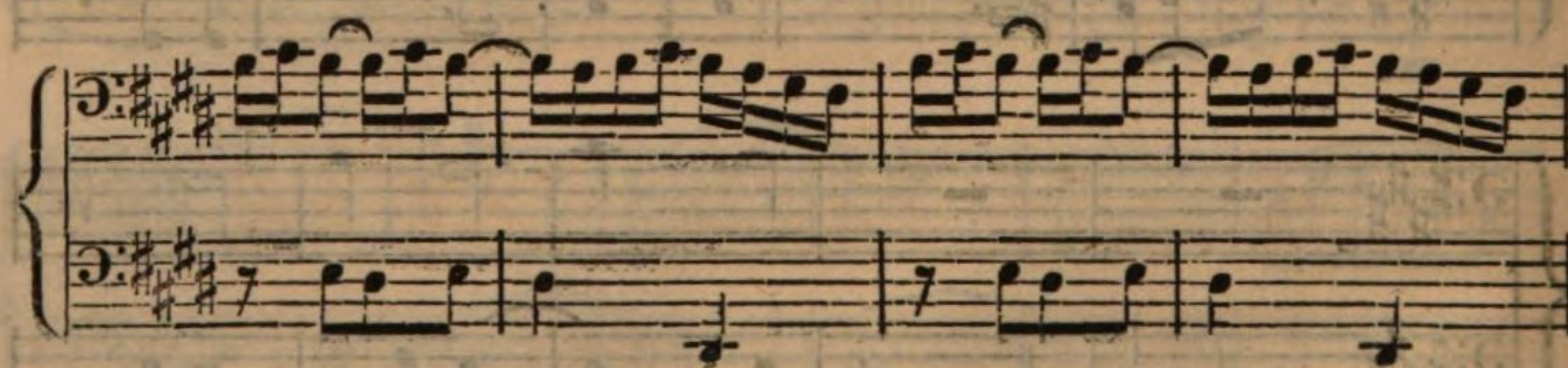
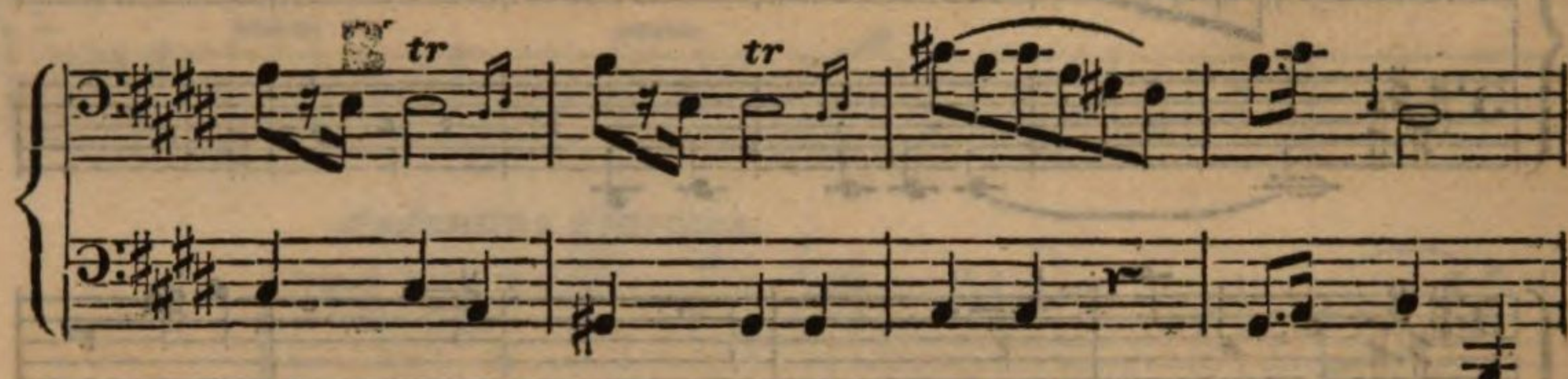
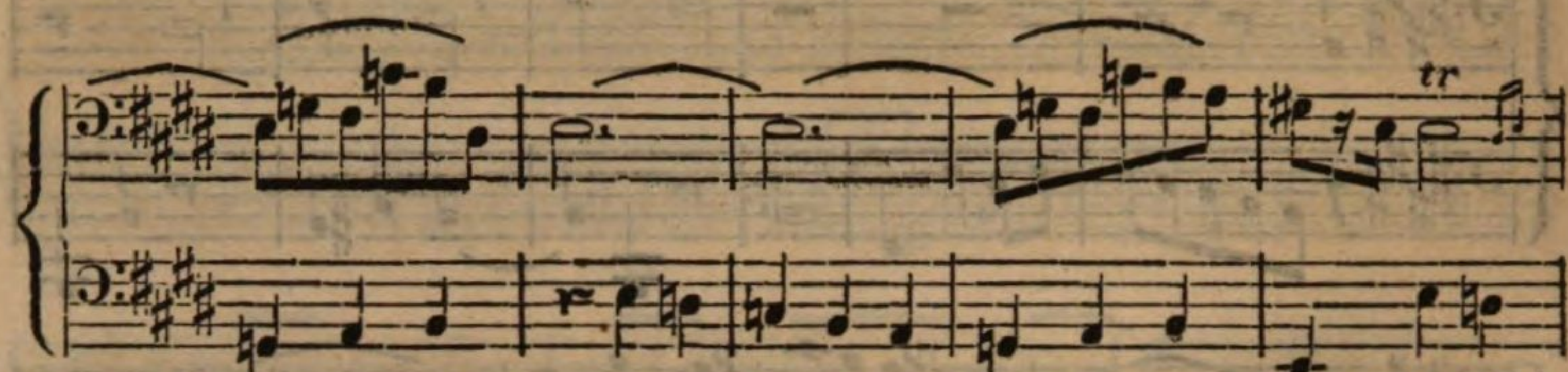
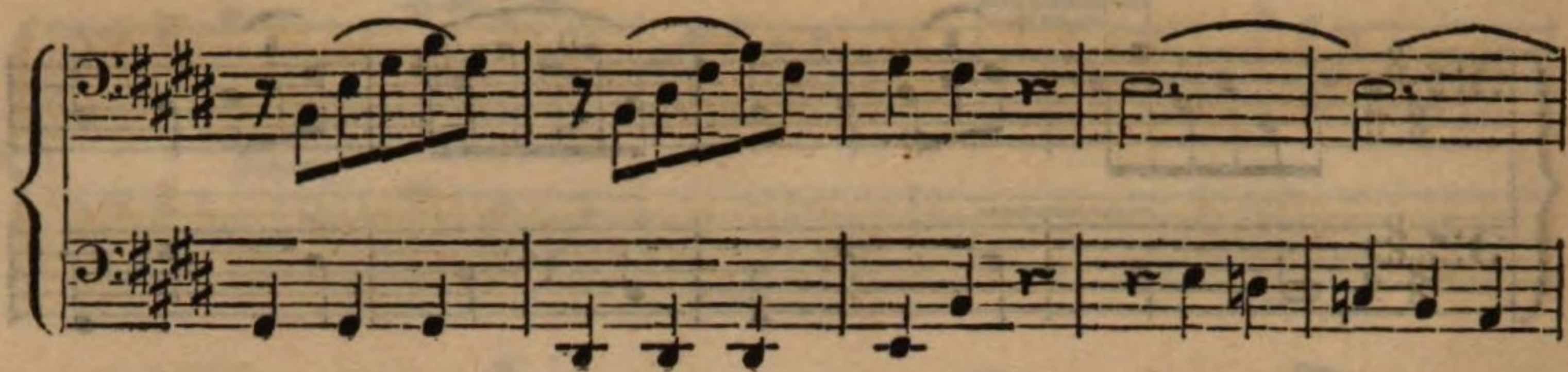
Handwritten musical score for piano, page 18, numbered 273. The score is written in treble and bass staves, featuring various musical notations including notes, rests, trills (tr), and slurs. The key signature is one sharp (F#). The piece consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests. Trills are marked with 'tr' above the notes. Slurs are used to group notes. The page number '18' is written at the bottom right.

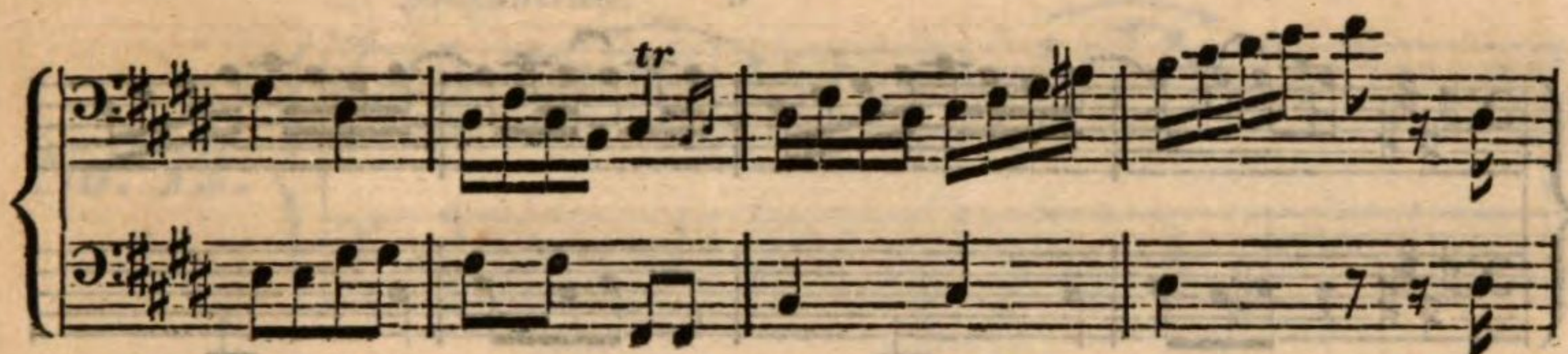
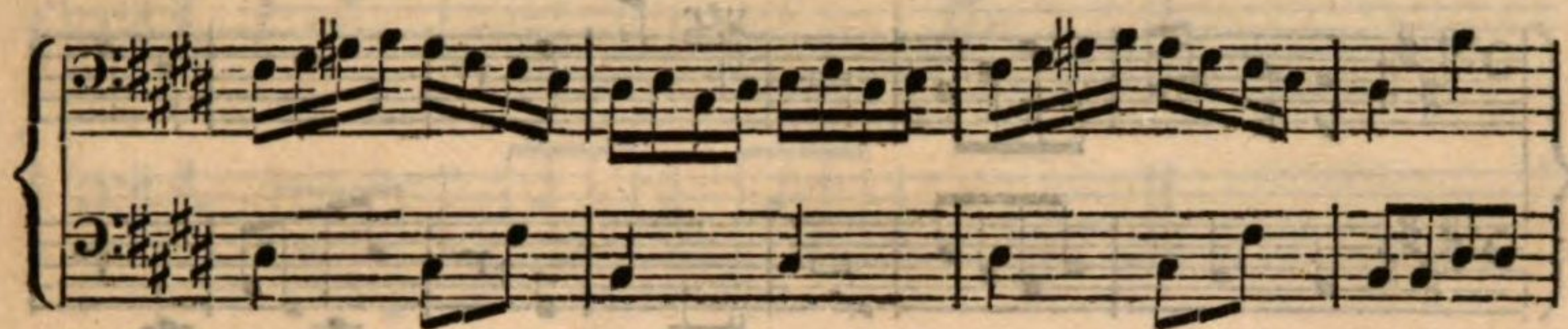
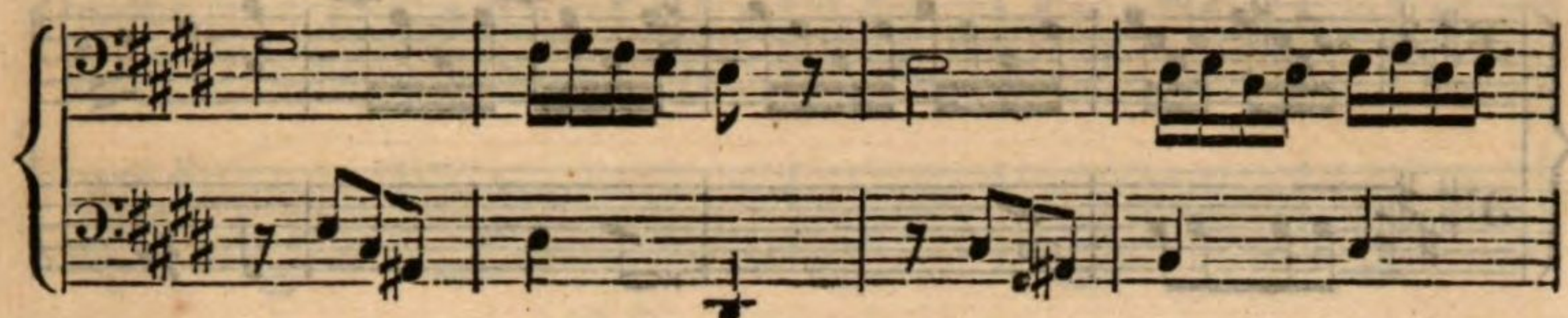
*Allegro assai.*



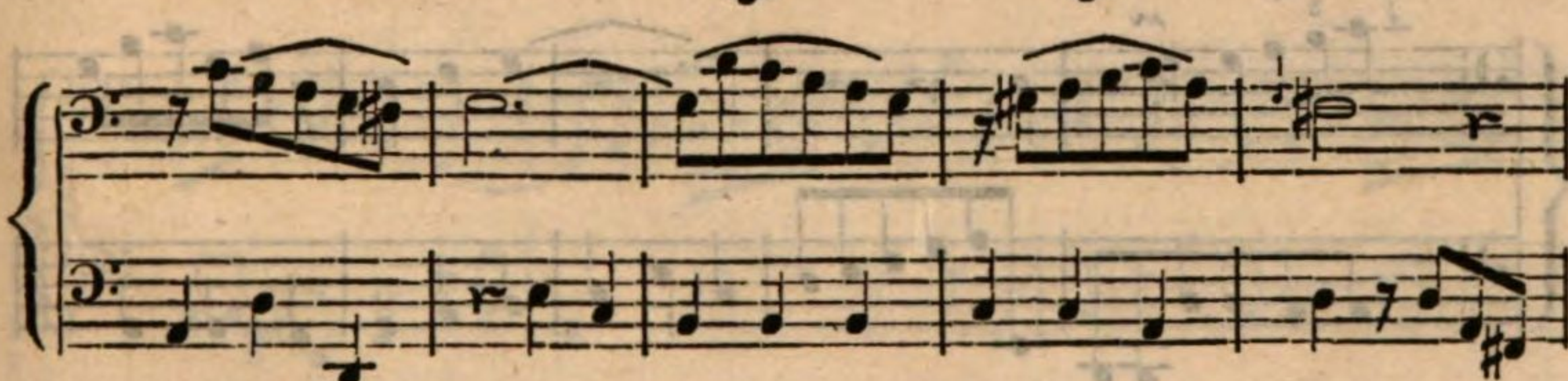
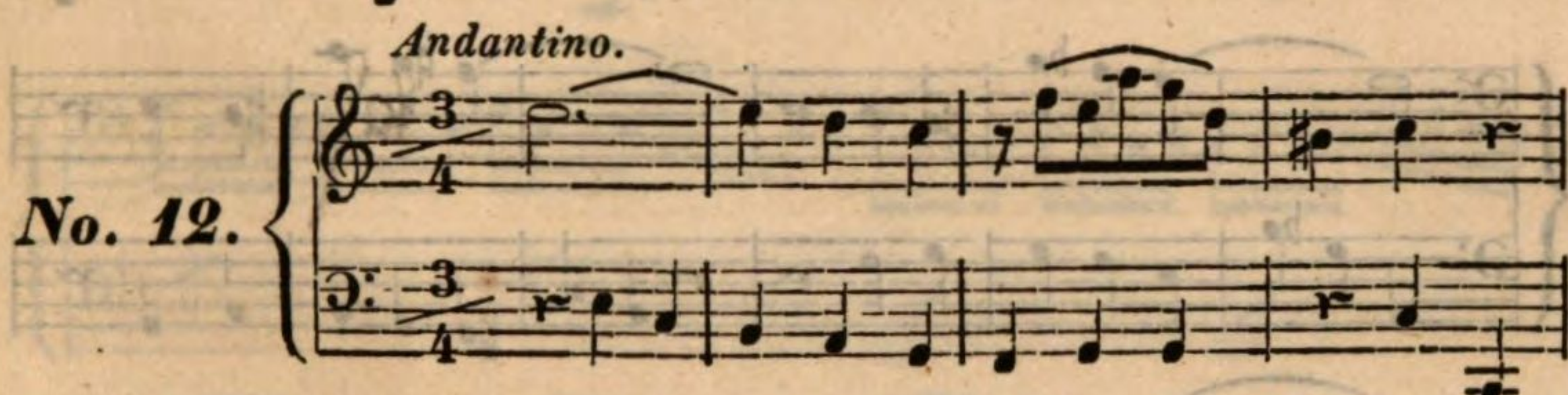
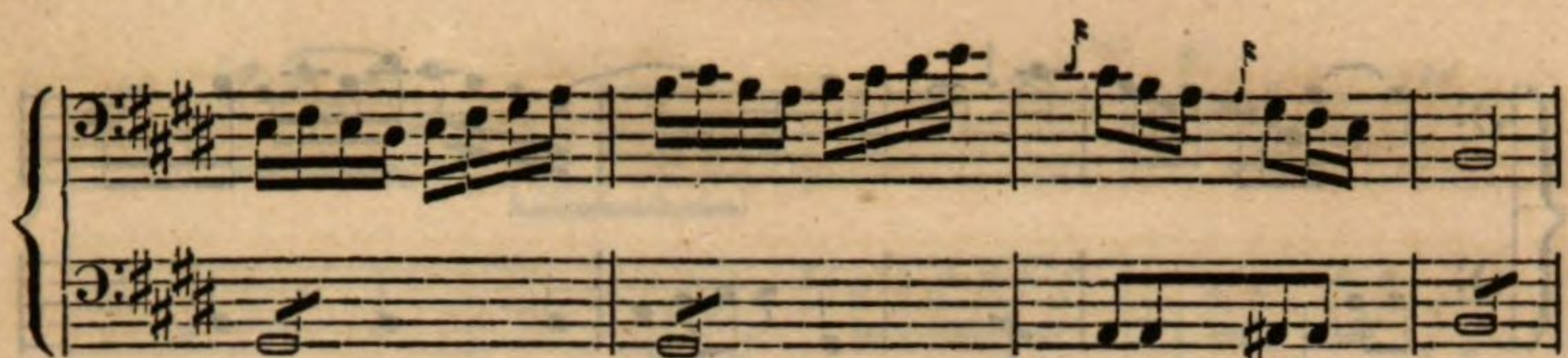




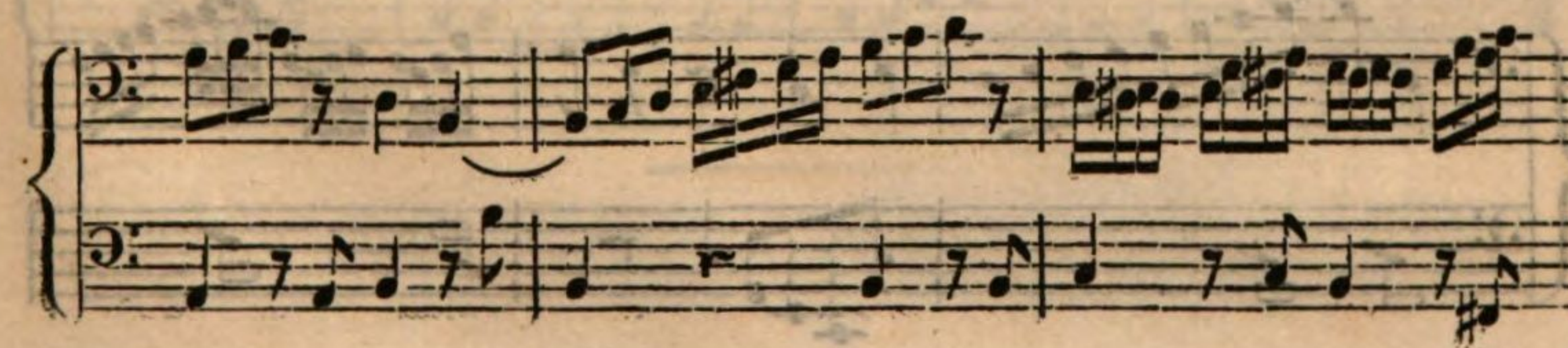
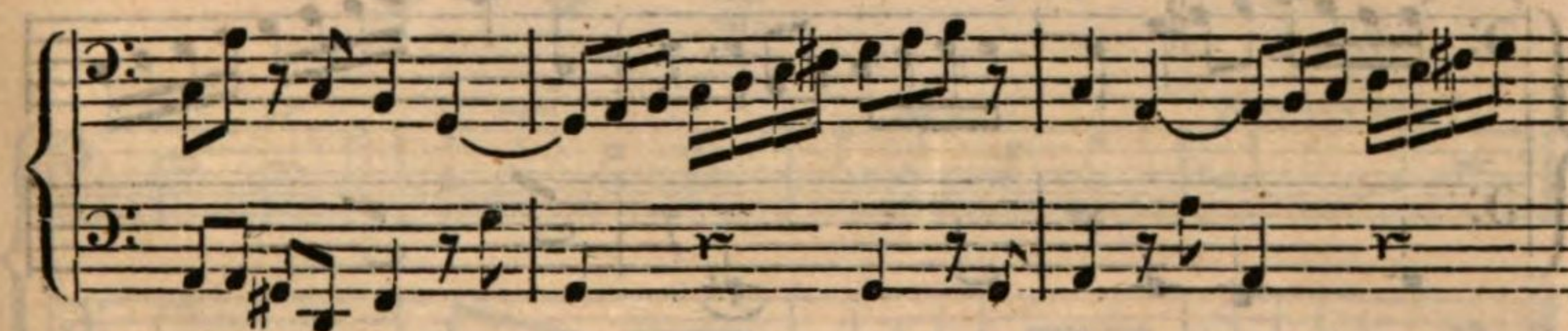
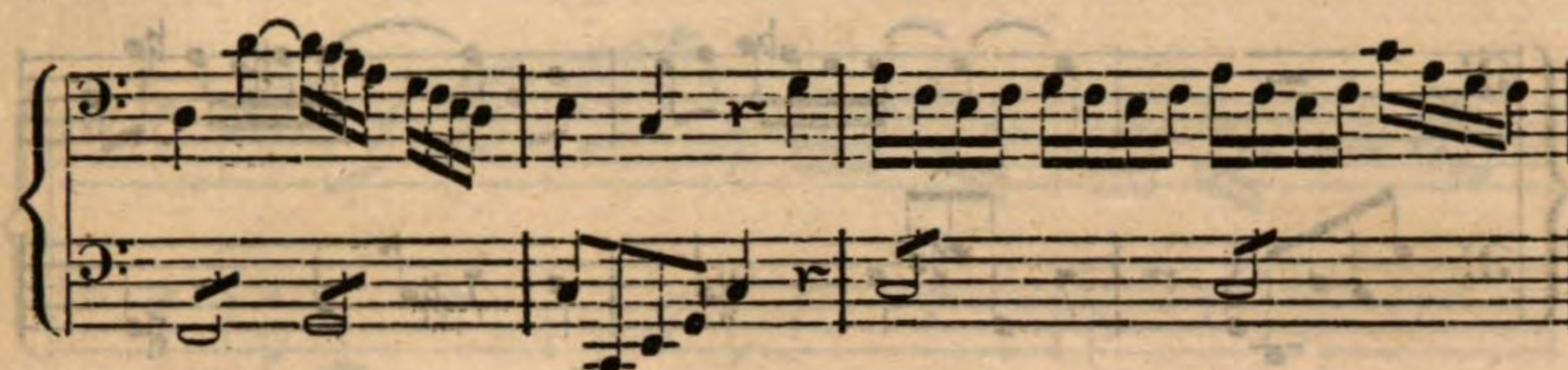
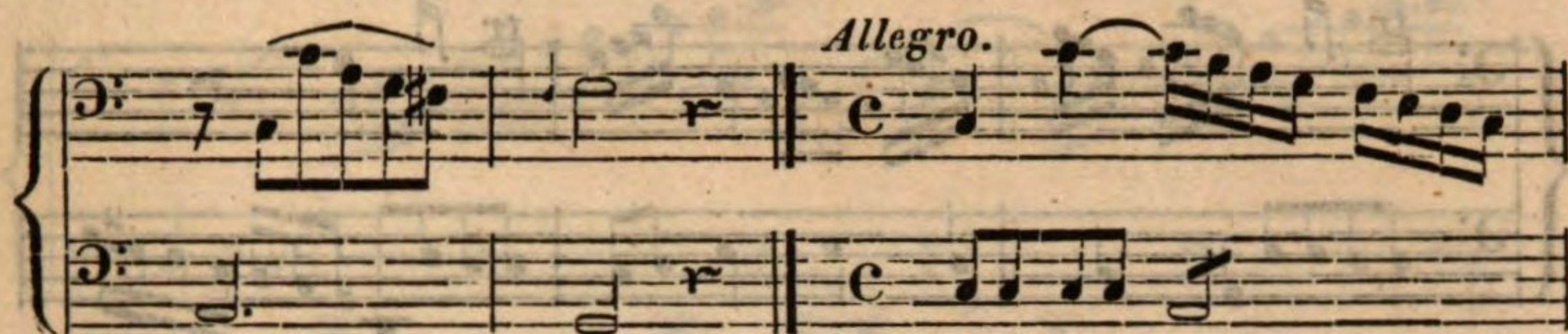


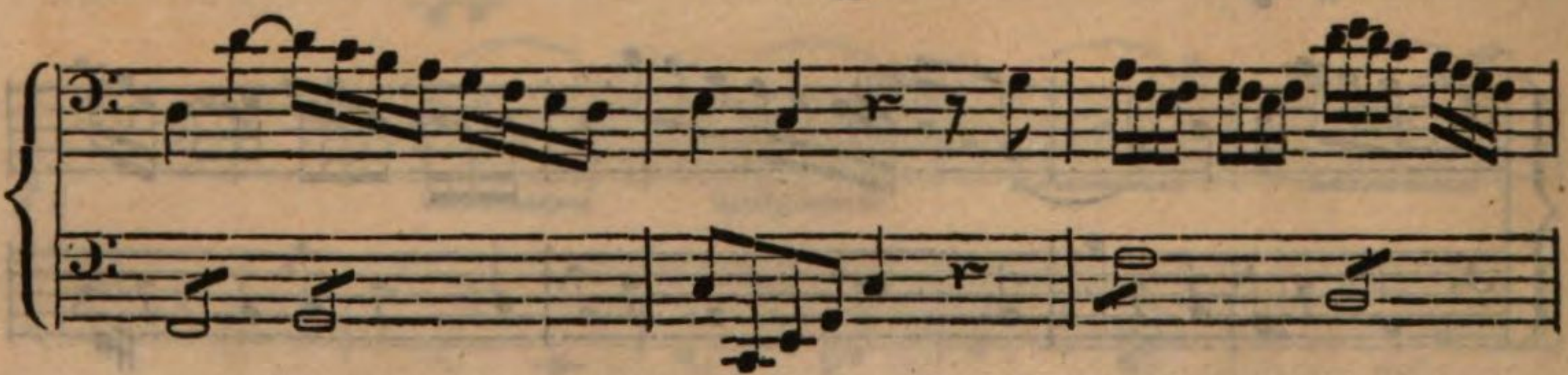
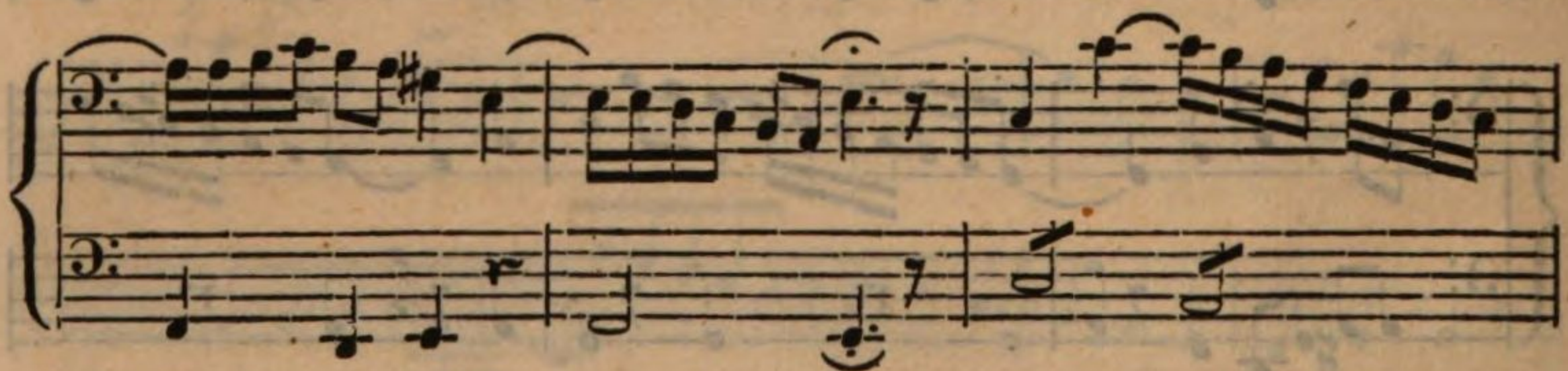
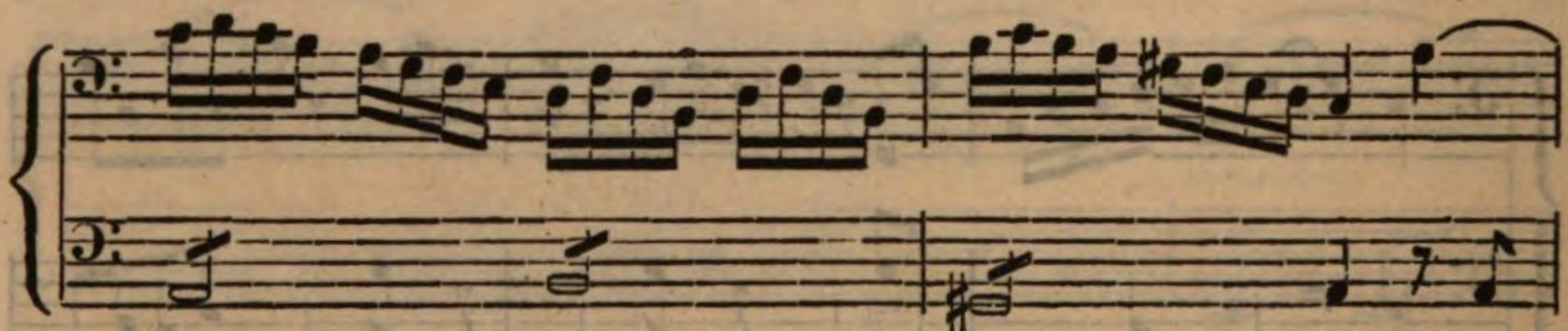
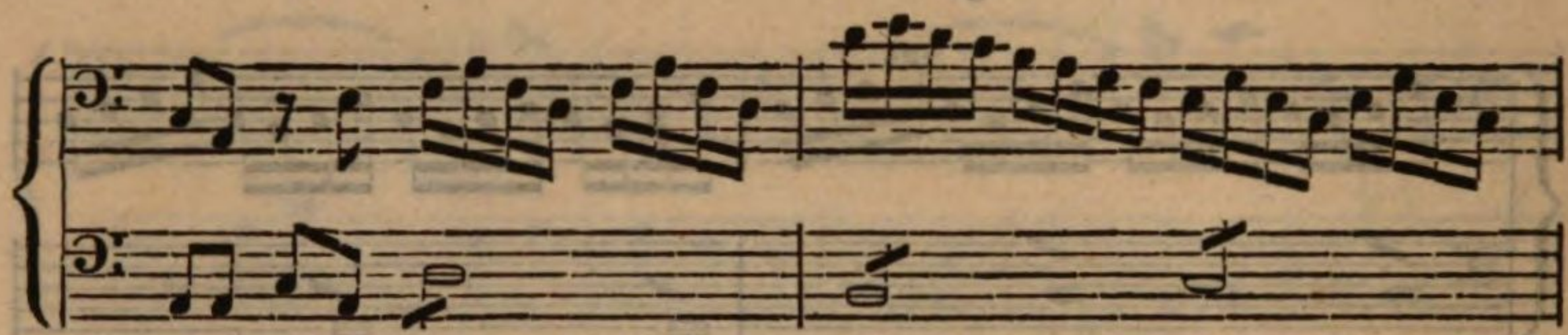
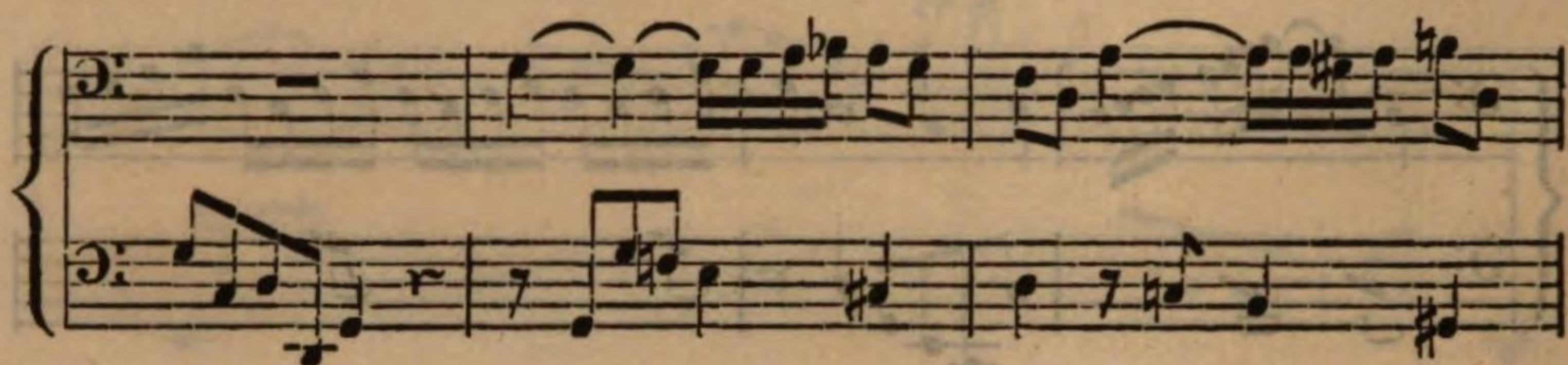
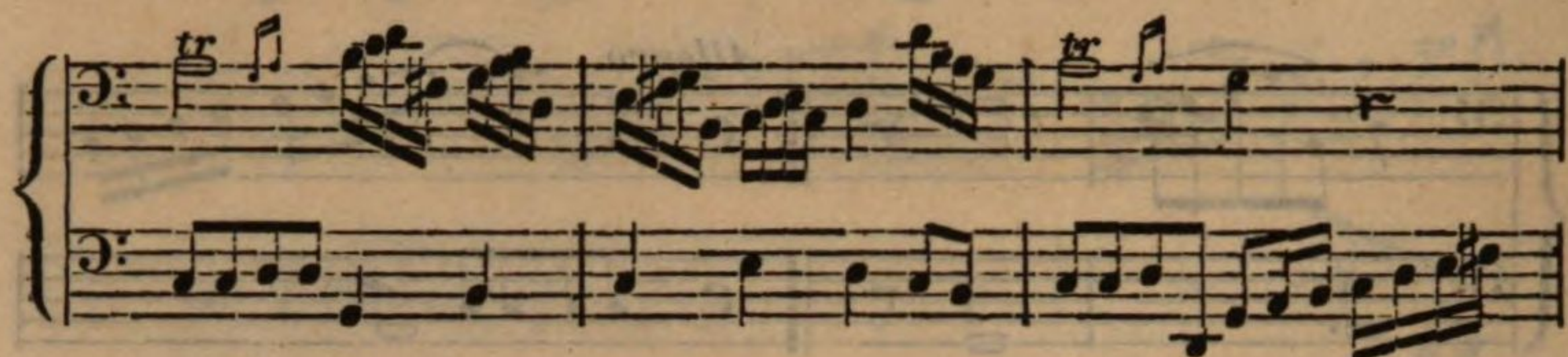
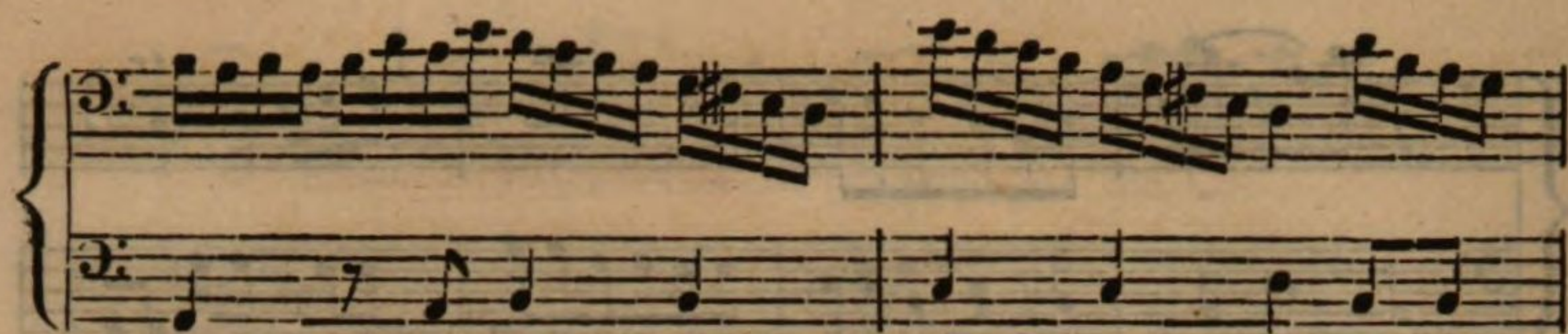


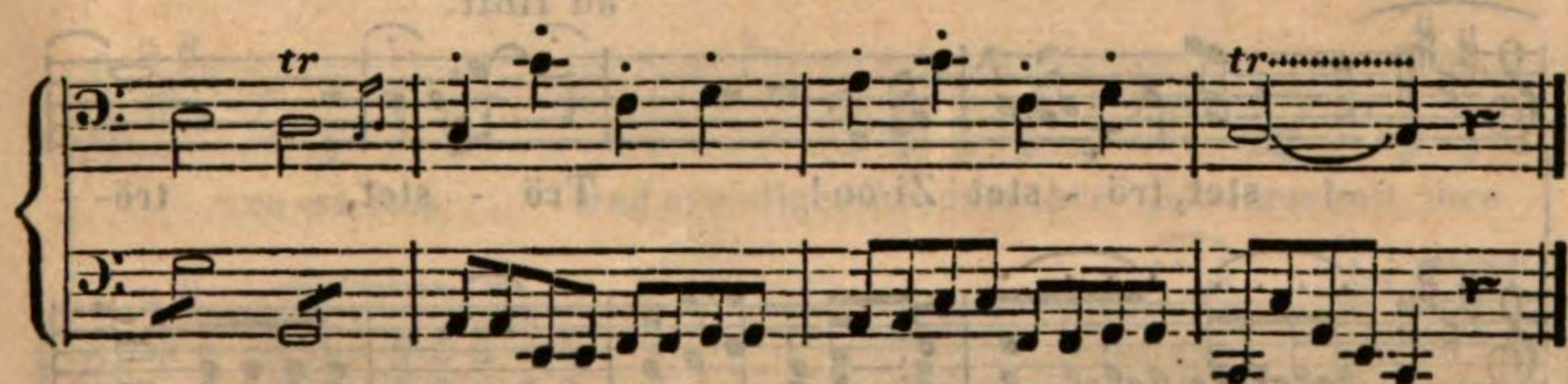
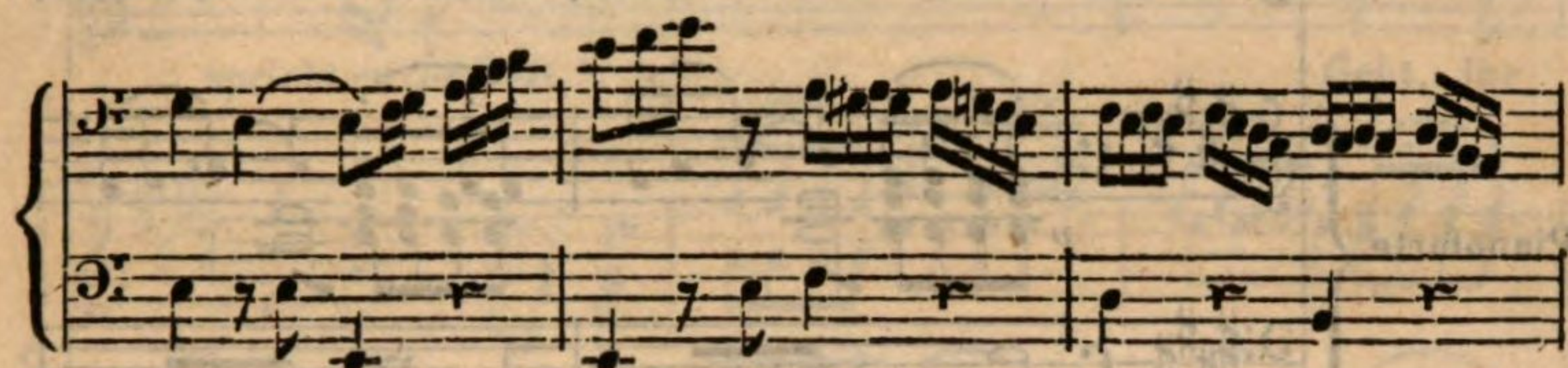
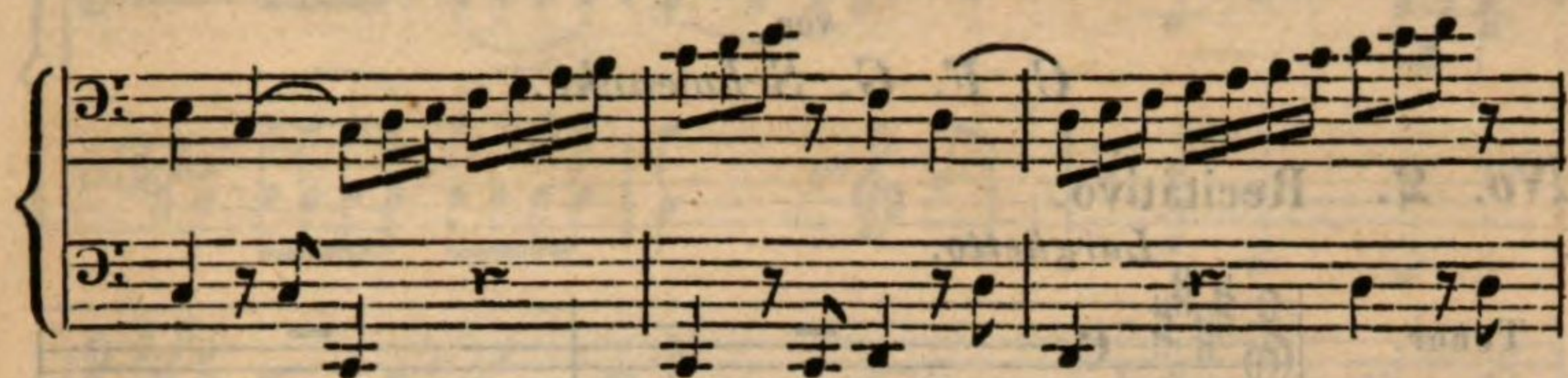
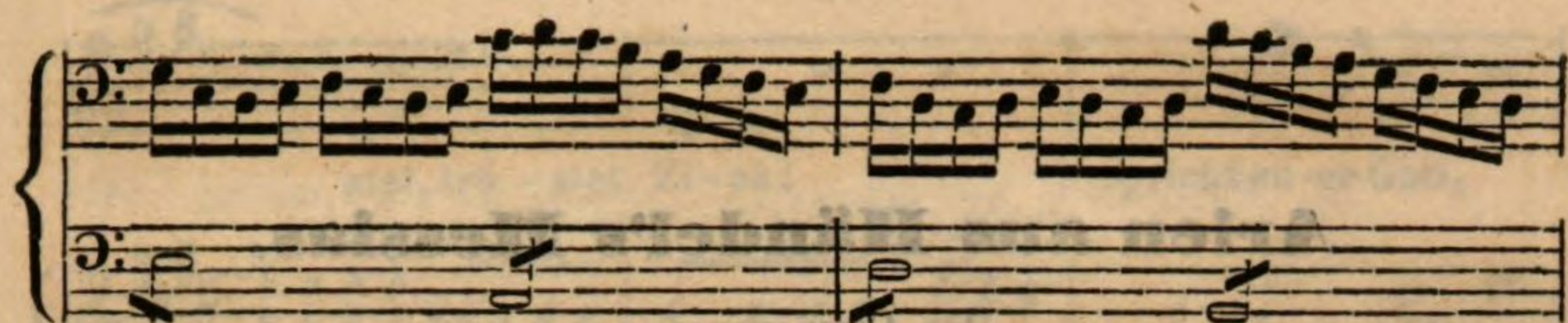
Handwritten musical score for piano, page 280. The score is written in treble and bass staves, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The music is organized into eight systems, each consisting of two staves joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *tr* (trill) and *p* (piano). The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.



Handwritten musical score on page 282, featuring eight systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The score is written in a historical style, likely for a keyboard instrument. The first system shows a complex melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The second system continues the melodic development with a trill in the upper staff. The third system features a trill in the upper staff and a rest in the lower staff. The fourth system shows a trill in the upper staff and a rest in the lower staff. The fifth system features a trill in the upper staff and a rest in the lower staff. The sixth system shows a trill in the upper staff and a rest in the lower staff. The seventh system features a trill in the upper staff and a rest in the lower staff. The eighth system shows a trill in the upper staff and a rest in the lower staff.







Arien aus Händel's Messias.

Der Clavierauszug

von

C. F. G. Schwencke.

No. 2. Recitativo.

Larghetto.

Tenor.

Pianoforte.

Trö-stet, trö-

tr tr

ad libit.

- stet, trö - stet Zi-on! Trö - stet, trö-

ad libit.

fp

stet, trö - stet Zi - on! spricht eu - er Gott,

spricht eu - er Gott. Geht, ihr

Friedensboten, nach Je - ru - sa - lem, geht, ihr Friedensboten, nach Je -

ru - sa - lem und pre - diget ihr, dass ihre Rit - terschaft, ihre

Rit - terschaft ein En - de hat, dass ih - re Mis - sethat ver-

geben ist, dass ih - re Missethat verge - ben ist.

Recit.
Vernehmt die

Stimme des Predigers in der Wüsten, be-reitet dem Herrn den

Weg, und bahnet die Pfade der Wü-ste unserm Gott.

No. 3. Aria.

Andante.

Tenore.

Pianoforte.

fr

tr tr tr tr tr tr

p

fr p fr

Al - le Tha - le,

al - le Tha - le macht hoch und er - ha - ben,

macht hoch und er - ha -

ben, hoch und er-

ha - ben, macht hoch und er-ha

ben, und senkt die Ber - ge und Hü - gel vor

ihm; macht eb - ne Bahn,

and was rauh ist macht gleich,

machteb - ne Bahn, machteb - ne

Bahn, und was rauh ist macht gleich,

und was rauh ist macht

gleich.

p *cresc.* *fr* *tr*

Al - le Tha - le, al - le Tha - le

p *fr* *p*

- macht hoch und er - ha

p

First system of musical notation, measures 1-2. Treble and bass staves with piano accompaniment.

Second system of musical notation, measures 3-4. Includes vocal line and piano accompaniment.

ben al - le Tha - le,

fr *p*

Third system of musical notation, measures 5-6. Includes vocal line and piano accompaniment.

al - le Tha - le macht hoch und erha -

fr *p*

Fourth system of musical notation, measures 7-8. Includes vocal line and piano accompaniment.

ben, und senkt die Berge und

fr

Hü - gel vor ihm, macht eb - ne Bahn,

macht eb - ne Bahn, macht eb - ne Bahn, und was

rauh ist macht gleich, und was rauh ist macht

gleich, und was rauh ist macht gleich,

cresc. fr

machteb - ne Bahn, und macht was rauh ist

gleich.

No. 11.

Larghetto.

Basso.

Pianoforte.

Basso.

Blick auf! Nacht be-

de - cket das Erdreich, dun-ke Nacht die

Völ - ker, dun-kle Nacht die Völ-ker;

con più moto.

doch ü-ber dir ge-het auf - - - - der

Herr, und sei-ne Herr - - - lichkeit erscheint

ü-ber dir, sei-ne Herr - lichkeit erscheint ü - ber dir;

und die Hei - den wandeln in dei-nem Licht, und die

Kö - ni-ge im Glanze dei - nes Aufgangs:

No. 12. Aria.

Larghetto.

Basso.

Pianoforte.

Basso.

Das Volk, das im Dunkeln, im

cresc. *fr* *p*

Dun - keln wan - delt, im Dun - keln wan - delt,

das Volk, das im Dunkeln, im Dun - keln wandelt, es

sieht ein grosses Licht, es sieht ein grosses Licht, ein gros-ses Licht; das

Volk, das im Dunkeln, im Dunkeln wandelt, es sieht ein grosses Licht.

Das Volk, das im Dunkeln, im

Dunkeln wan-delt, im Dun-keln, im Dun-keln wan - delt, das

Volk, das im Dun-keln wan - delt, es

sieht ein grosses Licht, es sieht ein grosses Licht, es sieht ein gro-

ses, ein gros - ses Licht.

Und die da wohnen im

Schat - ten des To - des, im Schat

ten des To - des, und

die da woh - nen im Schatten des To - des, im Schatten des Todes, im

Schatten des To - - - - - des, es

schei - net hel - le ü - ber sie; und

die da wohnen im Schat - ten des To - des, im Schat -

fr *p*

- ten des To-des, es schei-net hel -

- - - le ü - ber sie, es schei-net, es scheint helle

ü - ber sie.

No. 17. Arie.

Allegro.

Tenore.

Pianoforte.

The musical score is written for a Tenor and Piano. The Tenor part is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Piano part is on two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. The time signature is common time (C). The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano forte (fr) dynamic. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a trill (tr) in the piano's right hand and a piano (p) dynamic. The fourth system includes the vocal entry with the lyrics "Erwach! er-wach zu Liedern der Wonne," and continues with piano accompaniment, including a piano (p) and piano forte (fr) dynamic.

Erwach! er-wach zu Liedern der Wonne,

froh - lo - - - - cke du Toch - ter

Zi - on.

du Toch - ter Zi-on, frohlo - - cke, frohlo -

cke, frohlo

gib - - - - -
blick auf - - - - -

cke,
fr

und jauchze, und jauchze, und jauch - ze,
p

jauch - ze du Toch - ter Je - ru - sa - lem,
fr

blick auf, dein Kö - nig

p

kommt zu dir, blick auf, dein König, blick

fr *p*

auf, dein Kö - nig kommt zu dir.

fr

First system of musical notation, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *p* and *fr*, and a trill *tr*.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Er ist ein Ge-rech-ter und ein Helfer,". The piano part includes dynamic markings *p* and *fr*.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "und brin-get Heil al-len Völ-". The piano part includes a trill *tr*.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "kern, und brin-get Heil, und bringet Heil,".

Heil, und bringet Heil, bringet Heil al-len Völ-kern,

er ist ein Ge-rech-ter und ein Hel-fer, und bringet

Heil, und brin-get Heil, Heil,

und brin-get Heil al-len Völ kern,

kern. Erwach, er-

wach zu Lie- dern der Won- ne!

froh-lo

- cke, du Toch - ter Zi-on,

jauchze, du Toch-ter Je - ru - sa-lem,

blick auf, dein Kö - nig kommt zu dir, frohlo

- cke, froh-lo

- cke, und jauch-ze,

jauch-ze, jauch-ze, jauch-ze, froh-lo -

- cke,

frohlo - cke du Tochter

Zi - on, jauch - ze, du Tochter Je - rusalem, blick auf, dein

Kö-nig; er kömmt zu dir, blick auf, dein Kö - nig kommt zu

dir.

f

tr

Musical score for piano introduction. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with whole rests. The middle and bottom staves are grouped by a brace. The middle staff (treble clef) contains a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *p* (piano). The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *f* (forte). The piece concludes with a double bar line.

No. 18. Recitativo.

Soprano.

Musical notation for the Soprano part of the first system. It is in common time (C) and B-flat major. The melody consists of eighth and quarter notes.

Dann thut das Au - ge des Blinden sich auf,

Pianoforte.

Musical notation for the Pianoforte accompaniment of the first system. It consists of two staves (treble and bass clef) with whole rests, indicating a recitativo style where the piano accompaniment is minimal.

Musical notation for the Soprano part of the second system. The melody continues with eighth and quarter notes.

und das Ohr des Tauben wird hören, dann hüpfet der Lahme wie ein

Musical notation for the Pianoforte accompaniment of the second system. It consists of two staves with whole rests.

Musical notation for the Soprano part of the third system. The melody concludes with a quarter rest.

Hirsch, und die Zun - ge des Stummen singt Lob-gesang.

Musical notation for the Pianoforte accompaniment of the third system. It consists of two staves with whole rests.

No. 19.*Larghetto.***Soprano.****Pianoforte.**
Soprano 1^a.

Er wei det sei - ne Heer - de, ein

gu - ter Hir - te,

und sammelt sei - ne Läm - mer in

sei - nen Arm, in sei - nen Arm.

Soprano 22.

Er wei - det sei - ne Heer - de, ein

gu - ter Hir - te, und sammelt sei - ne Läm - mer in

sei - nen Arm, in sei - nen Arm.

Soprano 1^a.

Er nimmt sie mit Er-bar-men in

sei - nen Schooss, und lei - tet sanft die ge-

bäh - ren soll, und lei - tet sanft und

lei - tet sanft die ge - bäh ren soll.

Sopran 2^a.

Kommt

her zu ihm die ihr müh-se-lig seid, kommt

her zu ihm die ihr müh-se-lig seid, kommt

her zu ihm, mit Trau-rig-keit Be-lad-ne, denn

Soprano 1^a.

Kommt

er ver-leiht euch Ruh.

her zu ihm, die ihr müh-se-lig seid, kommt

p

her zu ihm, mit Traurig-keit Be-lad-ne, denn

er ver-leiht euch Ruh.

Soprano 2^a.

Nehmt auf euch sein Joch, und ler-net von ihm, denn

p

er ist sanft und de - muths - voll, dann

fin - det ihr Ruh für eu - er Herz, für

eu - er Herz.

Soprano 1^a.

Nehmt auf euch sein Joch, und ler - net von ihm, denn

Soprano 2^a

Nehmt auf euch sein Joch, und ler - net von

p

er ist sanft und de - muths - voll, dann

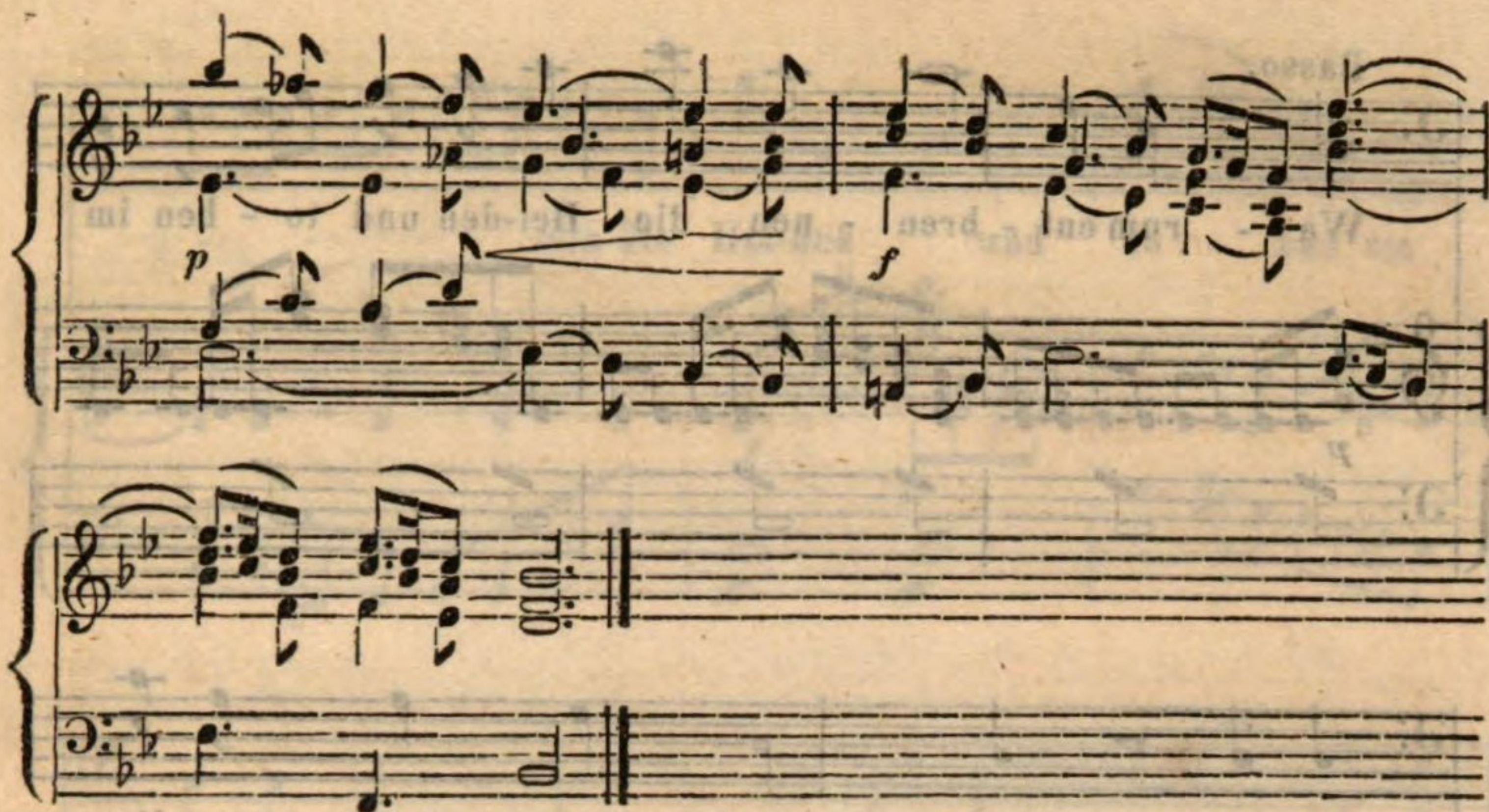
ihm, denn er ist sanft und de - muths -

fin - det ihr Ruh für eu - er Herz, für

voll, dann fin - det ihr Ruh für eu -

eu - er Herz.

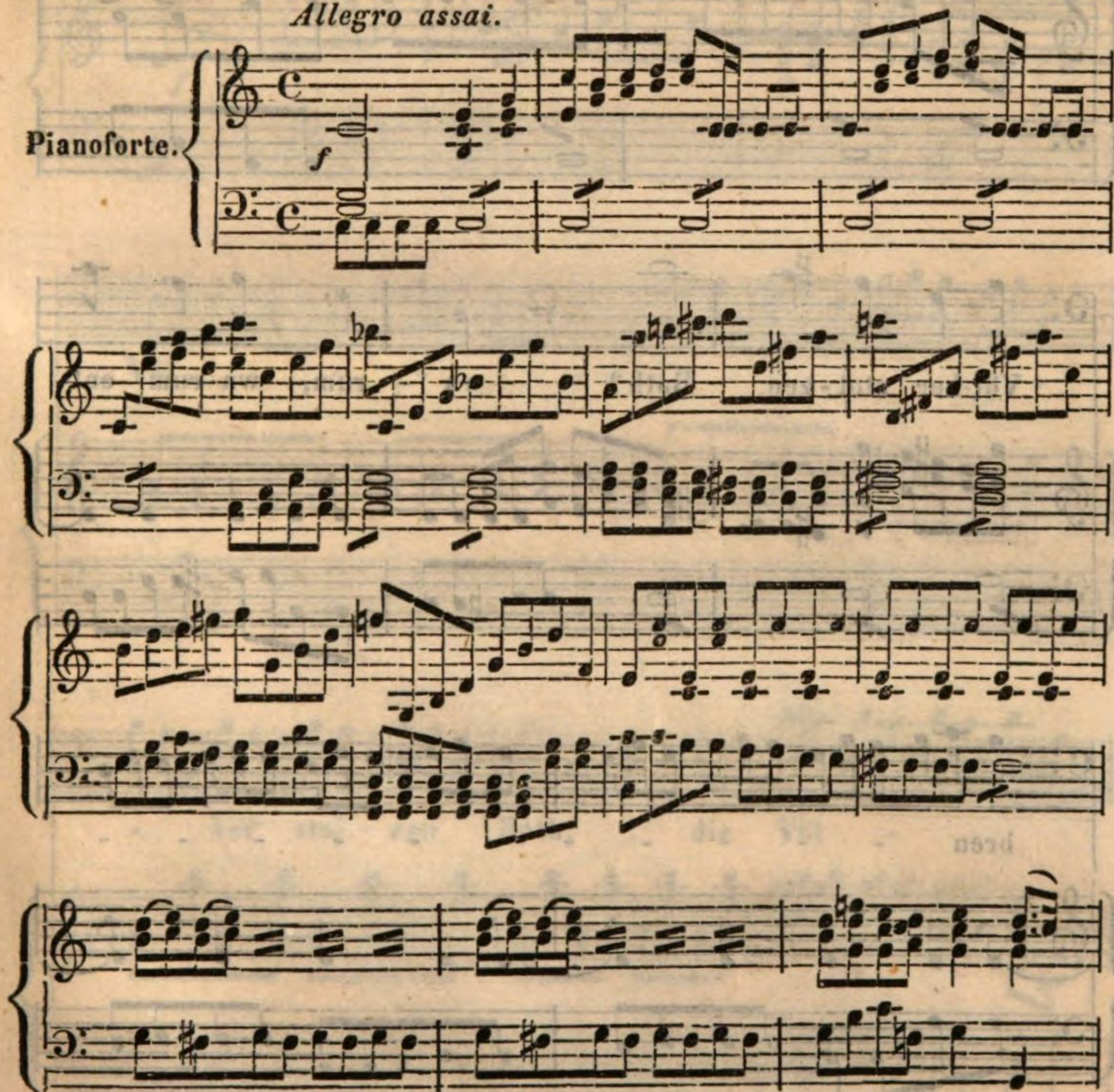
- - er Herz.



No. 40. Aria.

Allegro assai.

Pianoforte.



Basso.

Wa - rum ent - bren - nen die Hei - den und to - ben im

p

Zor - ne, und wa - rum hal - ten die

Völ - ker stol - zen Rath? wa - rum, wa - rum ent -

bren - - - - -

nen die Hei-den und to - ben im

Zor-ne? und wa - rum hal - ten die

Völ - - - - -

ker stol - zen Rath, die Völ - - -

- ker stol-zen Rath? Wa - rum ent-

bren-nen und to - ben die Heiden im Zor-ne, und

wa-rum hal-ten die Völ-ker, die Völ-ker stol-zen

Rath, die Völ - ker stol-zen Rath? wa-

rum, warum ent - bren

nen die Heiden und to - ben im

Zor-ne, und to-ben im Zor-ne, und wa - rum

hal-ten die Völ - ker stol-zen Rath, die

cresc.

Völ - - - - - ker stol - zen Rath? wa-

rum hal-ten die Völ-ker, die Völ - ker stol - zen

Rath?

Die

Fine.

Kö - ni - ge leh - nen sich auf, und die Fürsten stehn auf zur Em-

pörung, zur Em - pö

- rung, die Fürsten stehn auf zur Em-

pörung wi - der den Herrn und wi - der sei - nen Ge-

Wuth, und der Herr, er spot - tet ih - rer.

No. 43. Aria.

Andantino.

Tenore.

Pianoforte.

Du zer-schlägst sie,

Du zer-schlägst sie,

Du zer-schlägst sie,

du zerschlägst sie mit ei - sernem Zep - ter,

du zer-brichst sie zu Scherben wie des

Töpfers Ge - fäs - se, du zer brichst sie zu

Scherben, zu Scherben wie des Tö -

pfers Ge - fäs - se.

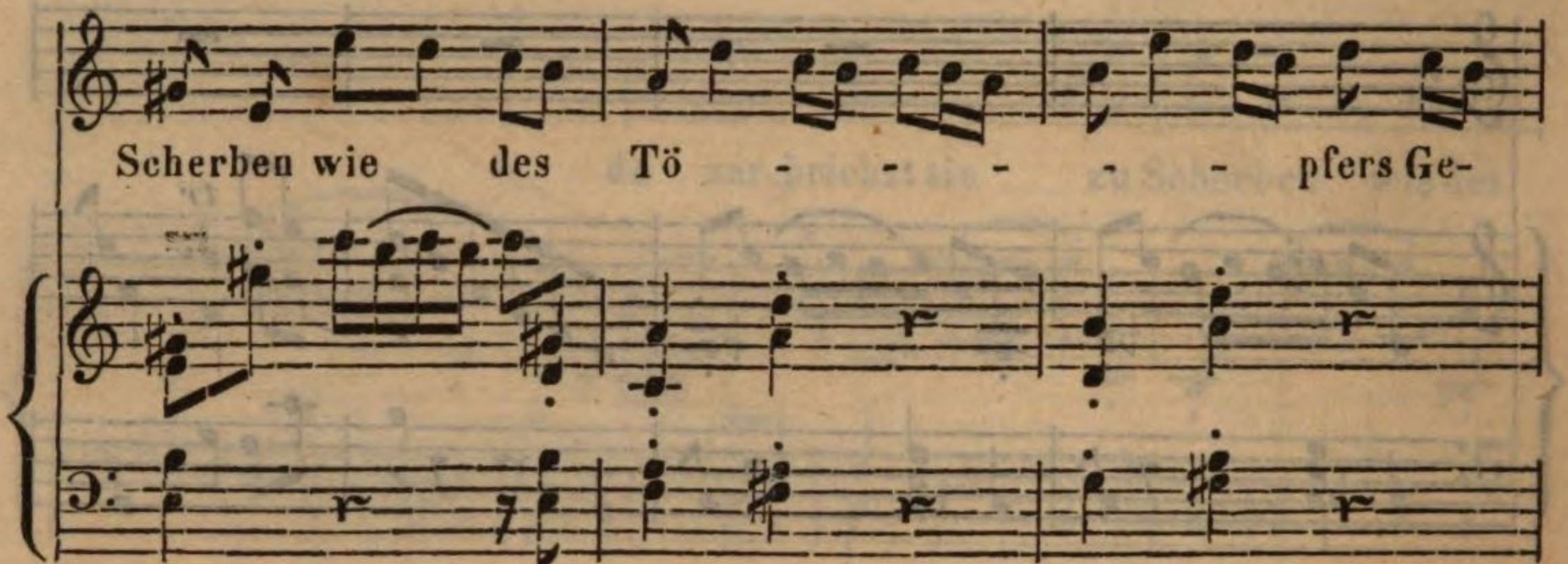
tr

Du zerschlägst sie, du zer-

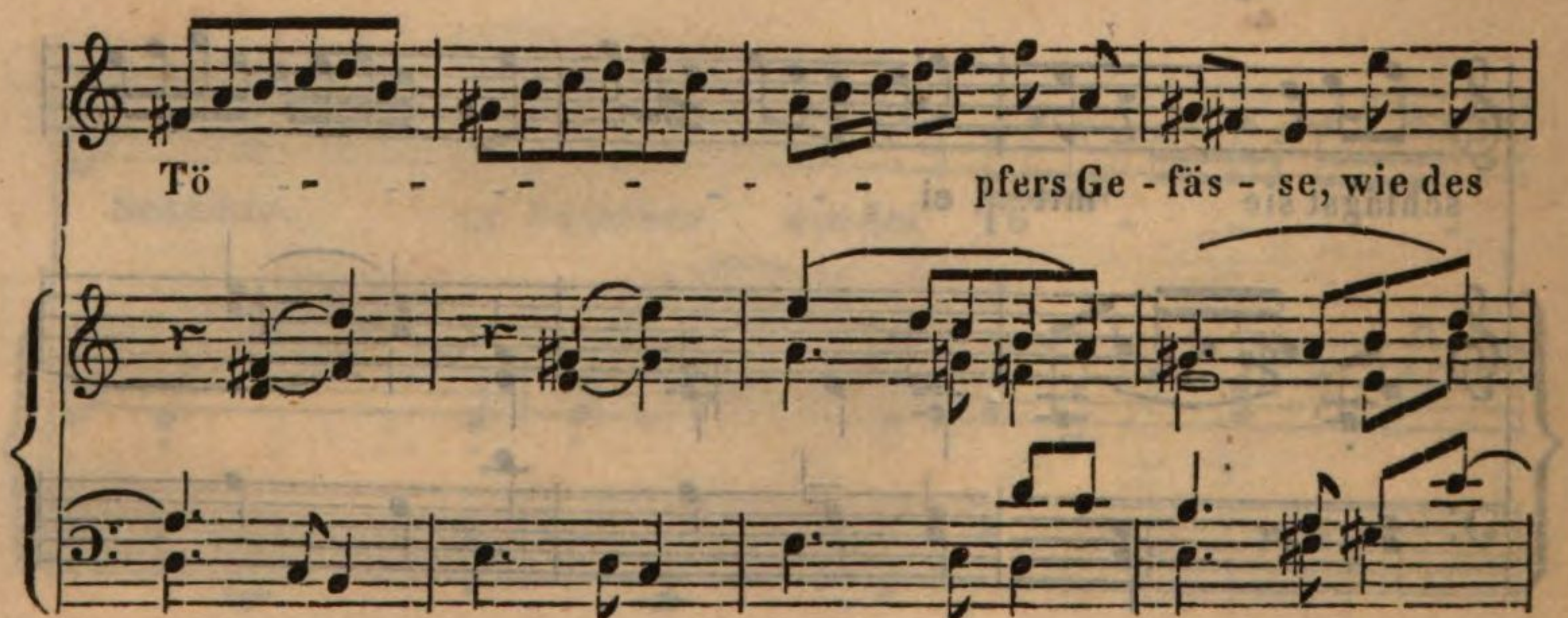
p

schlägst sie mit ei


 sernem Zep-ter, du zer-brichst sie zu


 Scherben wie des Tö - - - pfers Ge-


 fäs - se, du zerbrichst sie zu Scherben wie des


 Tö - - - pfers Ge - fäs - se, wie des

Tö - pfer's Ge - fäs - se, du zer - brichst sie zu

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a rest. The piano accompaniment starts with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. It features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast, flowing accompaniment.

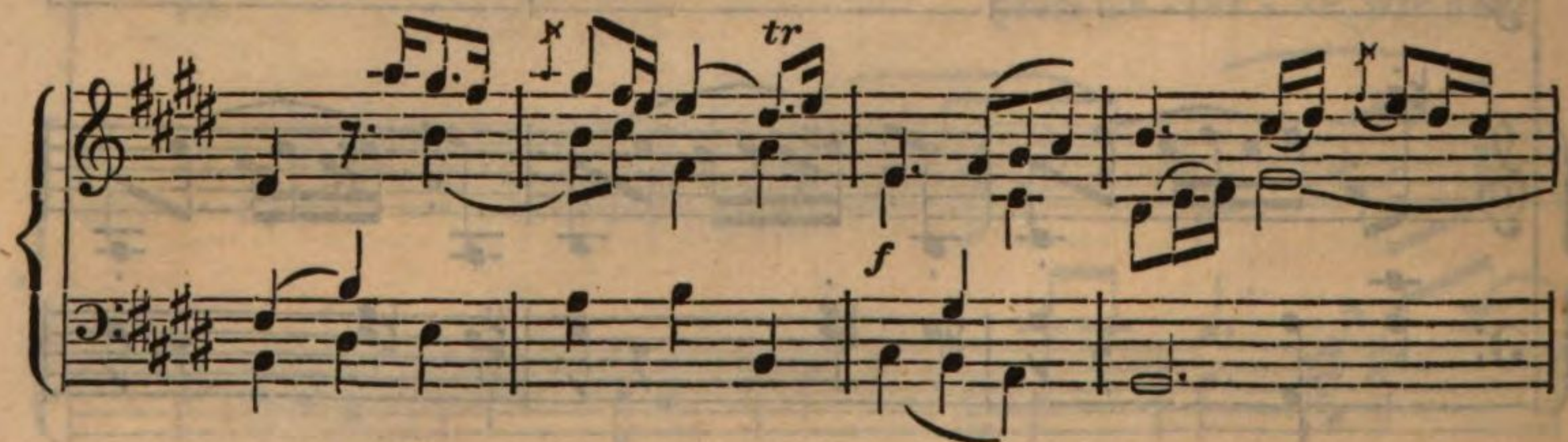
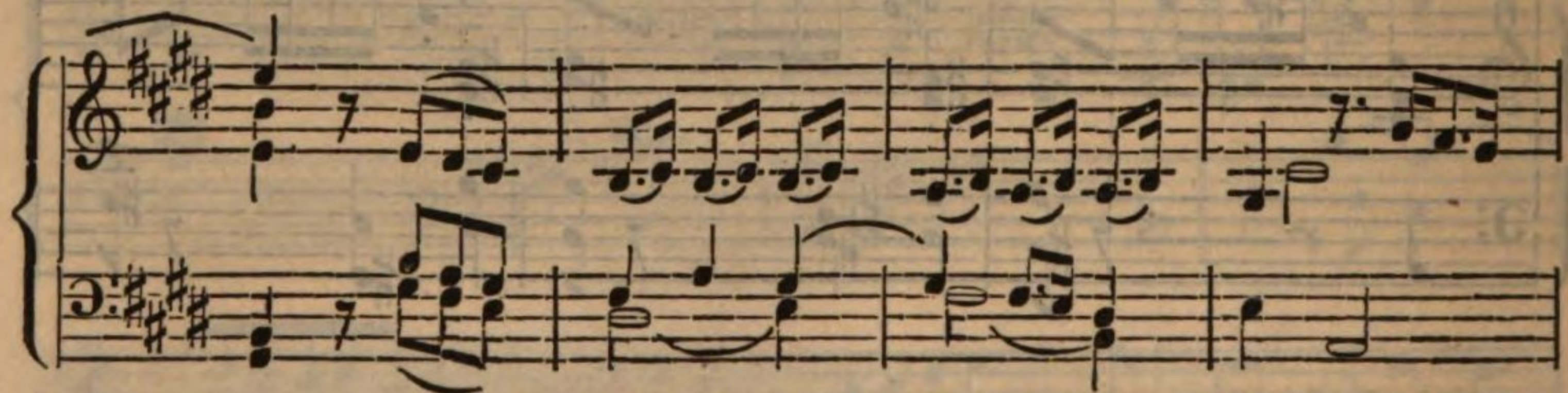
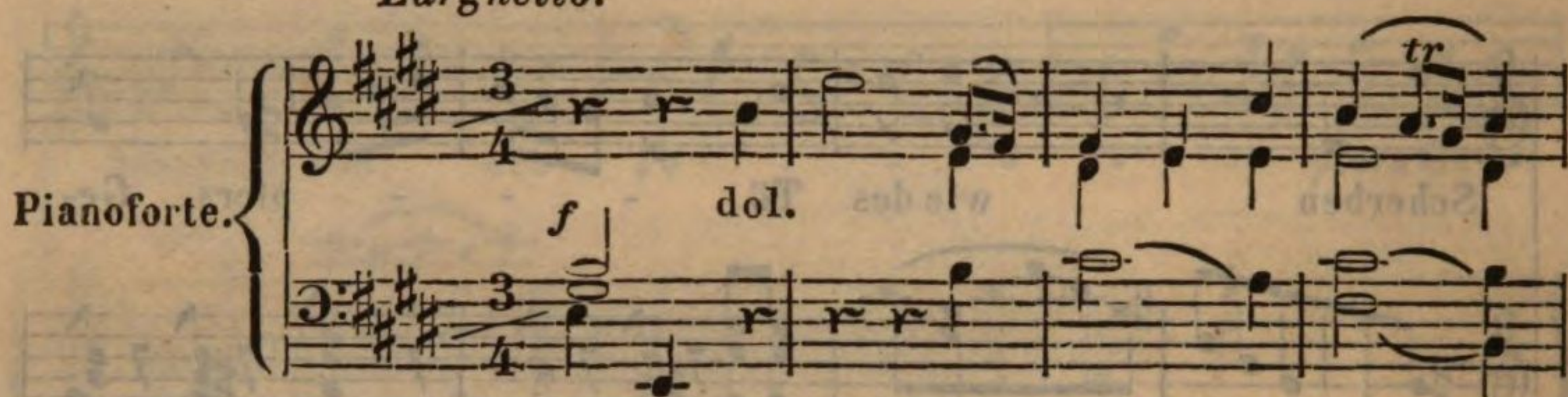
Scherben wie des Tö - pfer's Ge -

The second system continues the musical piece. The vocal line has a few more notes and rests. The piano accompaniment continues with its intricate, fast-moving patterns, maintaining the same key signature and tempo.

fäs - se.

The third system shows the vocal line ending with a final note and a rest. The piano accompaniment continues with its characteristic fast, beamed-note patterns, providing a rhythmic and harmonic foundation.

The fourth system contains the final measures of the piano accompaniment. The vocal line is absent, leaving only the piano part. The accompaniment concludes with a few final chords and a rest, bringing the piece to a close.

**No. 45. Aria.***Larghetto.*

Soprano.

Ich weiss, dass mein Er-

lö - ser le - bet,

und dass er mich einst er - weckt

am letz - ten Tag, am letz - ten

Tag. Ich

weiss, dass mein Er - lö - ser le-bet, und dass er mich einst er-

weckt, dass er mich er-

weckt am letzten Tag, am letz - ten

Tag. Ich weiss dass mein Er - lö - ser

le - bet, und dass er mich einst er - weckt

am letz - ten Tag,

am letz - ten Tag.

First system of musical notation. The vocal line consists of four measures of whole rests. The piano accompaniment is in G major (one sharp) and 4/4 time, featuring a descending eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line.

Second system of musical notation. The vocal line begins with the lyrics "Wenn Ver-wo - sung". It includes a trill (tr) in the fifth measure and a piano (p) dynamic marking in the sixth measure. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Third system of musical notation. The vocal line includes the lyrics "mir gleich dro-het,". It features a trill (tr) in the first measure of the vocal line. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes the lyrics "wird dies mein Au - ge Gott doch sehn, wird dies mein". It features a piano (p) dynamic marking in the first measure and a trill (tr) in the fifth measure. The piano accompaniment concludes the system with sustained chords.

Au - ge Gott doch sehn.

Ich weiss, dass mein Er - lö - ser

le - bet, wenn Ver - we - sung mir gleich

dro - bet, wird dies mein Au - ge Gott doch

sehn, wird dies mein Au - ge

Gott doch sehn, es wird Gott sehn. Ich weiss, dass

mein Er - lö - ser le - bet,

denn Christ ist er - standen

von dem Tod, ein

Erst - ling de - rer, die schla -

- - fen, ein Erst - ling derer, die schla -

fen, die schla - fen.

Denn Christ ist er - stan-den, denn

Christ ist er - stan-den von dem Tod,

ein Erst - ling de - rer, die schia - fen.

No. 47. Recitativo.

Basso.

Pianoforte.

wir entschlafen nicht Al - le, doch werden wir Al - le ver-

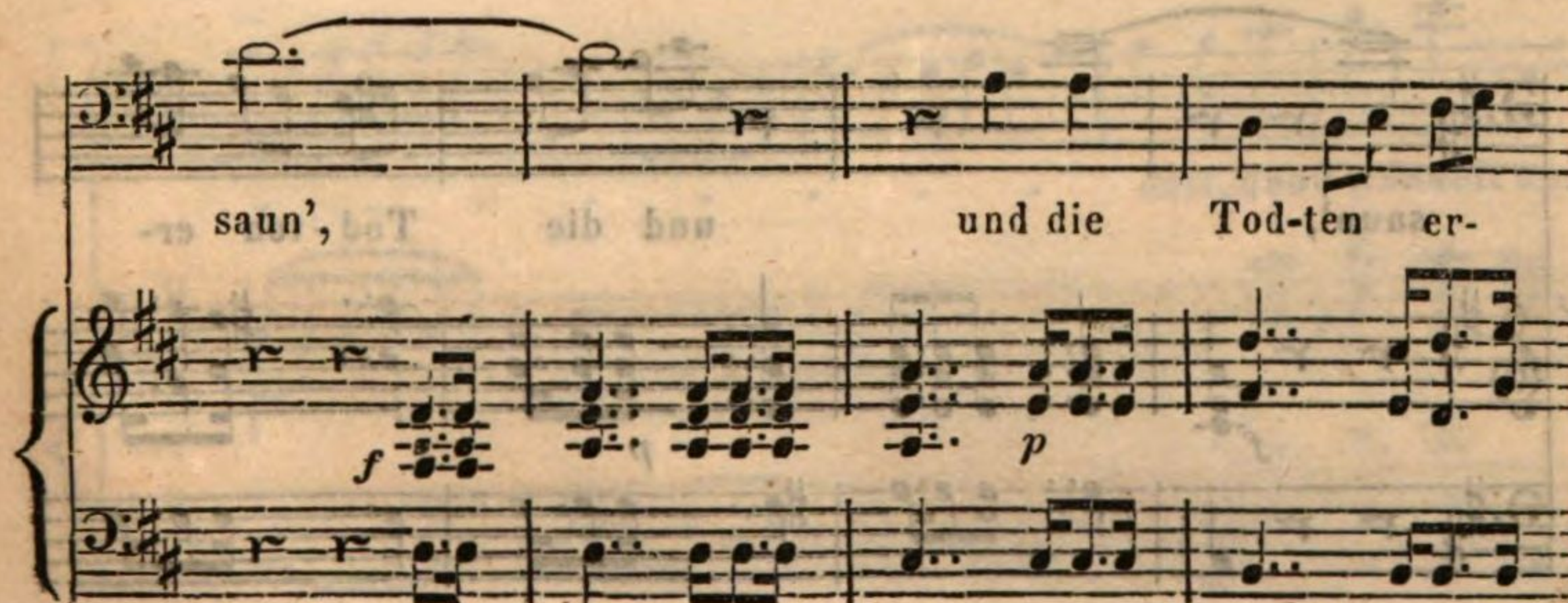
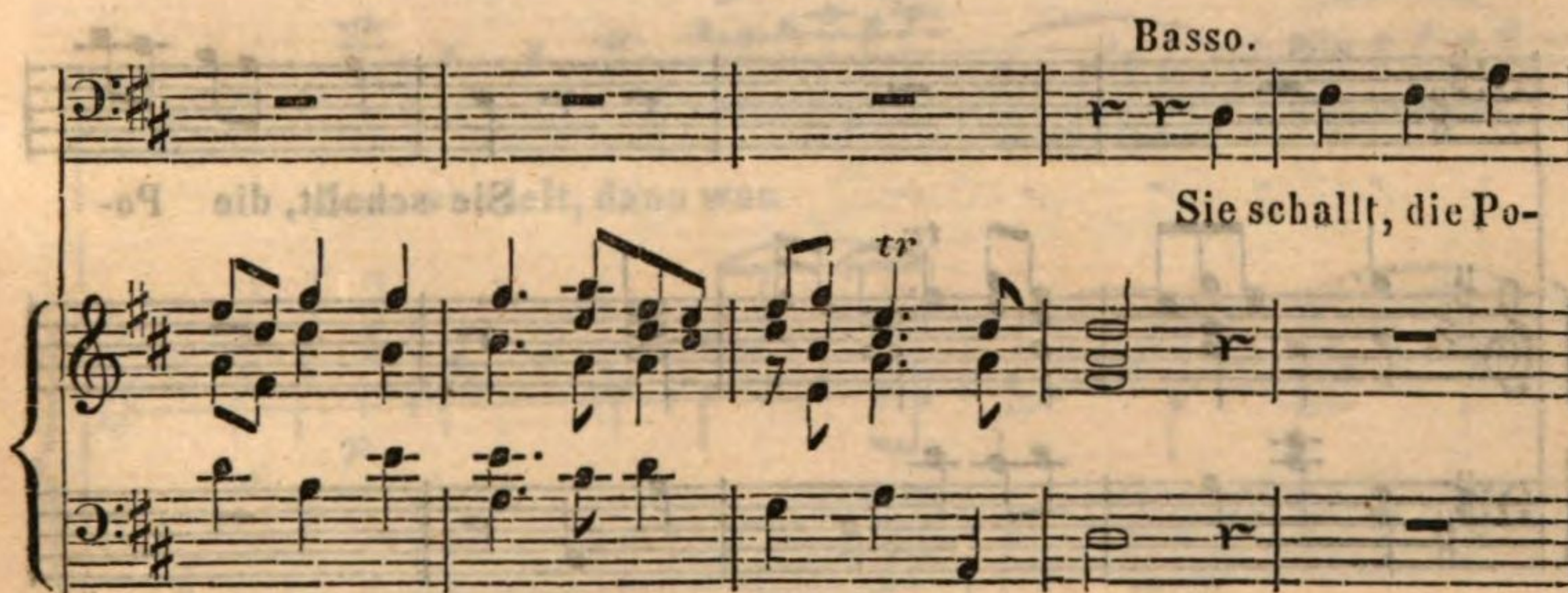
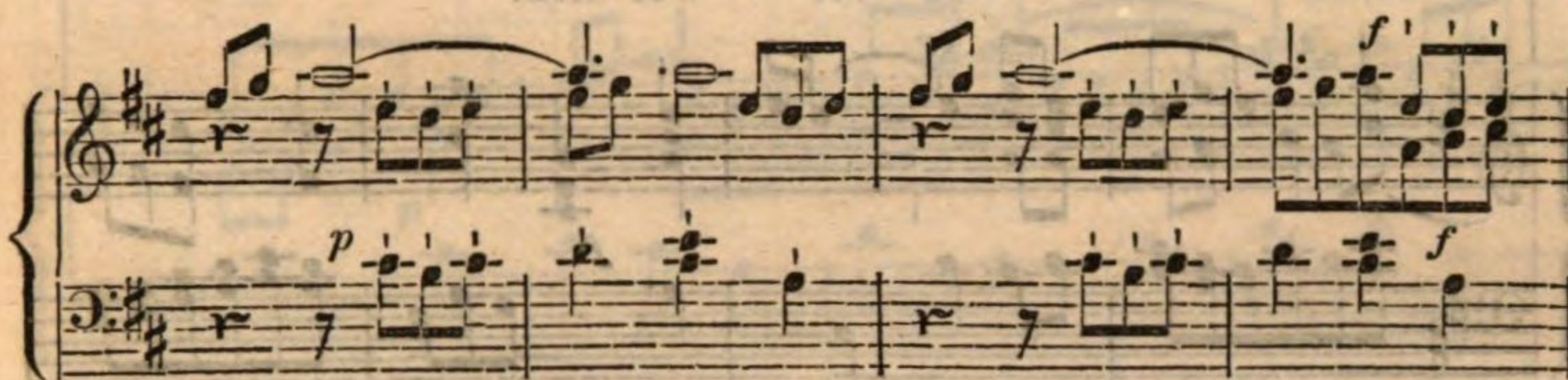
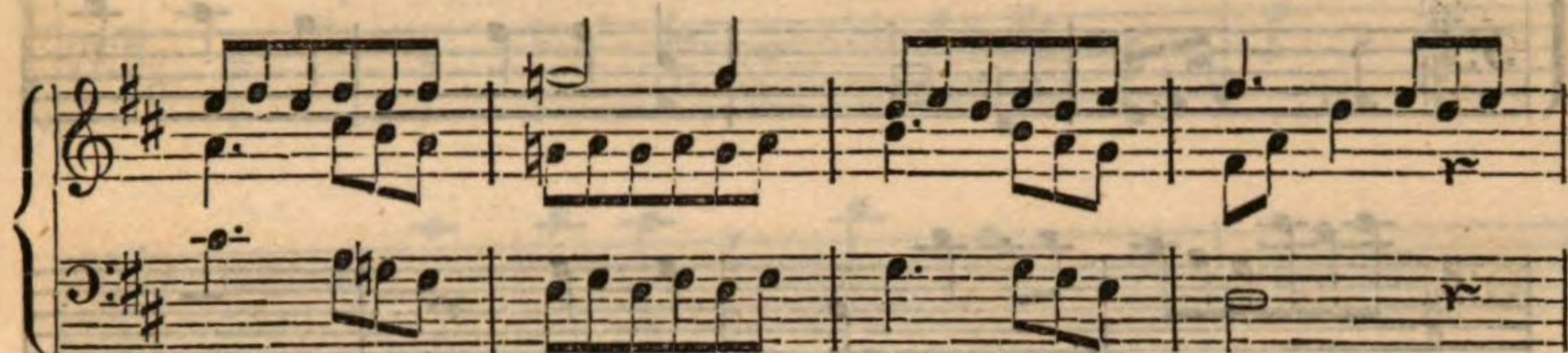
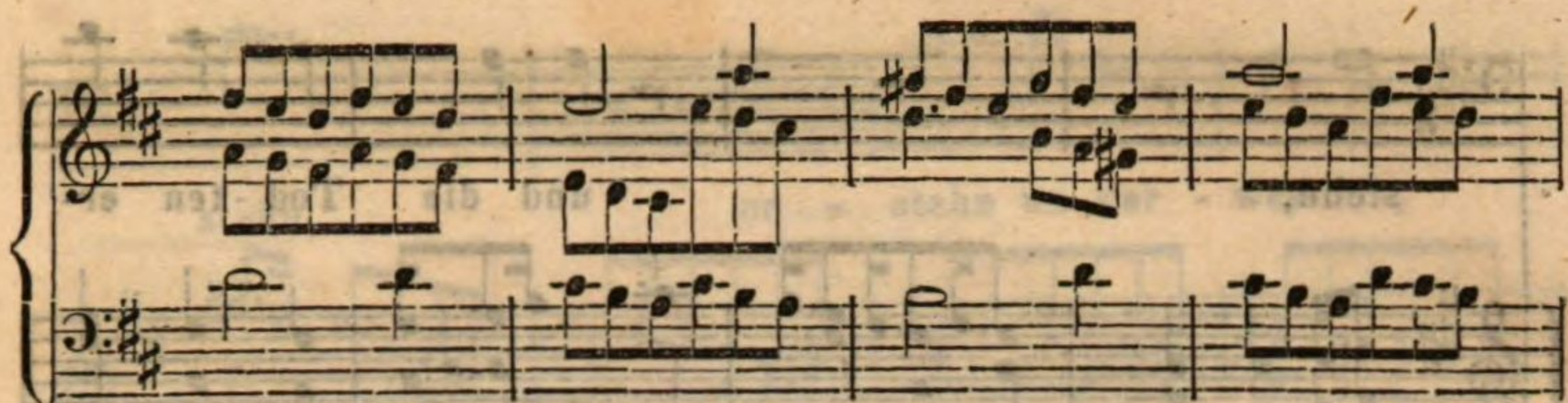
wandelt, und das plötzlich, wenn die letz-te Po-sau-ne

vom Thron erschallt.

No. 48. Arie.

Allegro ma non troppo.

Pianoforte.



stehn, und die Tod - ten er-

stehn un - ver - wes - lich.

Sie schallt, die Po-

saun', und die Tod - ten er-

stehn, er - stehn un-ver - wes-lich,

The first system of the musical score. The vocal line is in D major, starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a simple harmonic accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, C4, B3, A3, G3. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

er - stehn un-ver - wes - lich,

The second system of the musical score. The vocal line continues with quarter notes D5, C5, B4, A4, and G4. The piano accompaniment continues with the same eighth-note melody in the treble and quarter-note accompaniment in the bass. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

dann wandelt, dann wan

The third system of the musical score. The vocal line has a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The piano accompaniment continues with the same eighth-note melody in the treble and quarter-note accompaniment in the bass. Dynamics include *p* (piano).

delt, dann wandelt uns

The fourth system of the musical score. The vocal line has a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The piano accompaniment continues with the same eighth-note melody in the treble and quarter-note accompaniment in the bass. Dynamics include *f* (forte).

Gott.

Sie schallt, die Po-

saun', sie schallt, die Po - saun',

und die Tod - ten er - stehn,

p *cresc.*

er - stehn un - ver - wes - lich,

f *p* *f*

er - stehn un - ver - wes - lich ;

p *f*

dann wan - delt uns Gott, dann

p

wan - - - - -

- delt, dann wan-delt uns Gott!

dann wandelt, dann wan - - - delt uns

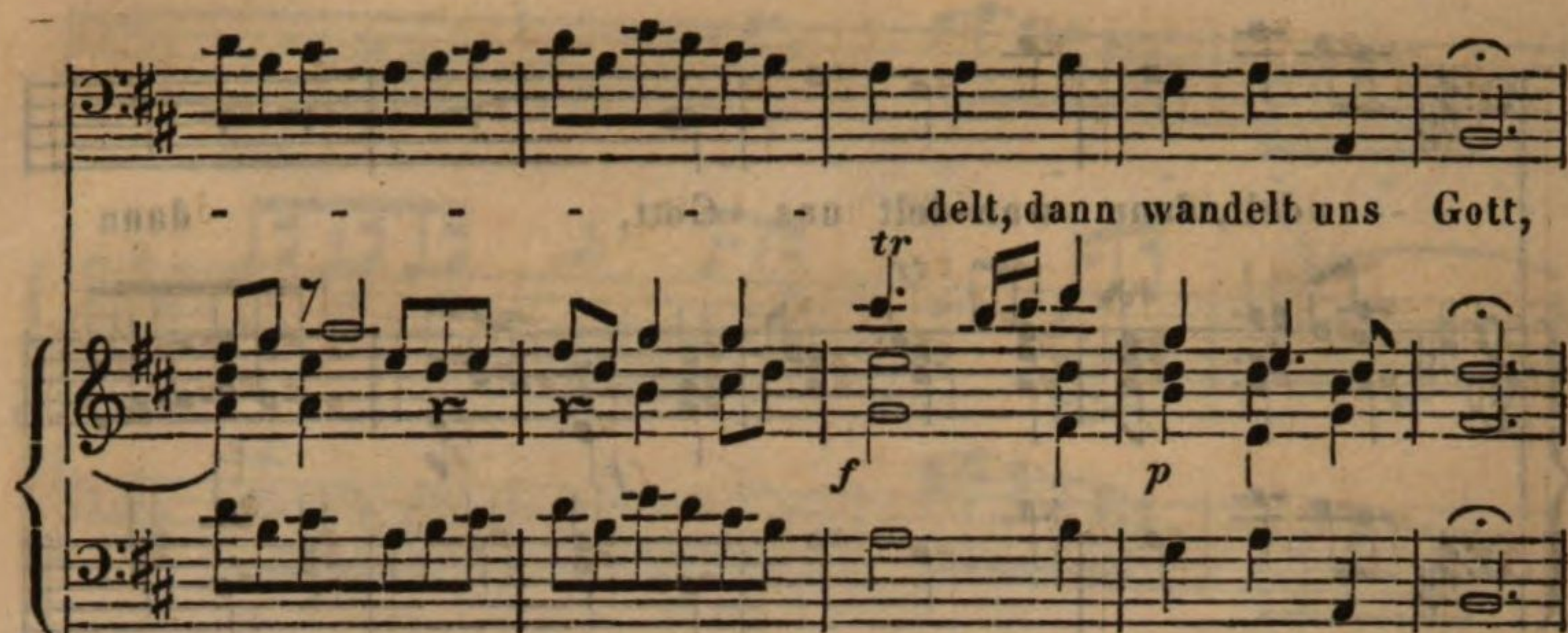
Gott, uns Gott, dann wan - - -

- delt, dann wan-delt uns Gott, dann

wan-delt uns Gott, dann wan - - -

- - - delt uns Gott, dann wandelt uns

Gott, uns Gott, dann wan - - -



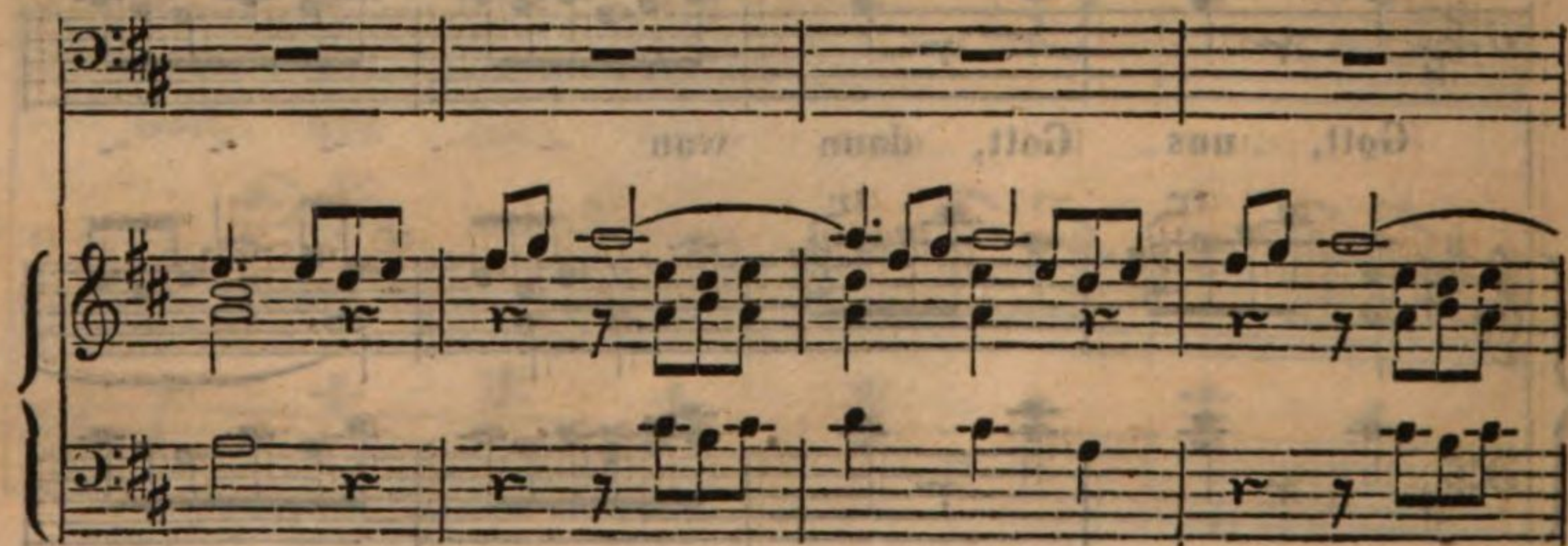
First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano accompaniment is in the same key and time. The lyrics "delt, dann wandelt uns Gott," are written below the vocal line. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). A trill (*tr*) is marked above a note in the vocal line.



Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The lyrics "dann wan - delt uns Gott!" are written below the vocal line. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte).



Third system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte). A trill (*tr*) is marked above a note in the vocal line.



Fourth system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte).

Fine.

Denn

Fine.

*tr**p*

dies Ver - wes - li - che muss werden Un - ver - wes - lich -

keit,

dies Ver - wes - li -

che Un - ver - wes - lich - keit, Un - ver -

wes - - - - - lich-
 keit, dies Ver - wes - li - che Un - ver - wes - lich-
 keit, und dies
 Sterb - li - che Un - sterblich - keit, und dies Sterb -

Musical notation details: The score is written for voice and piano. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The vocal line is in soprano clef. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "wes - - - - - lich- keit, dies Ver - wes - li - che Un - ver - wes - lich- keit, und dies Sterb - li - che Un - sterblich - keit, und dies Sterb -". The piano part includes slurs, trills (tr), and dynamic markings (f, p).



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in G major. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clef) providing harmonic accompaniment with chords and moving lines.



The second system of musical notation continues the piece. It features the same three-staff structure. The lyrics "bliche muss werden" are written below the top staff, aligned with the vocal melody.



The third system of musical notation includes the lyrics "Unsterb - lich - keit, Un - sterb-". The notation includes trills (tr) in the vocal line and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) in the piano accompaniment.



The fourth system of musical notation concludes the page. It maintains the three-staff format with vocal melody and piano accompaniment.

lichkeit,

Un-sterblich - keit. Sie schallt, die Po-

saun', und die

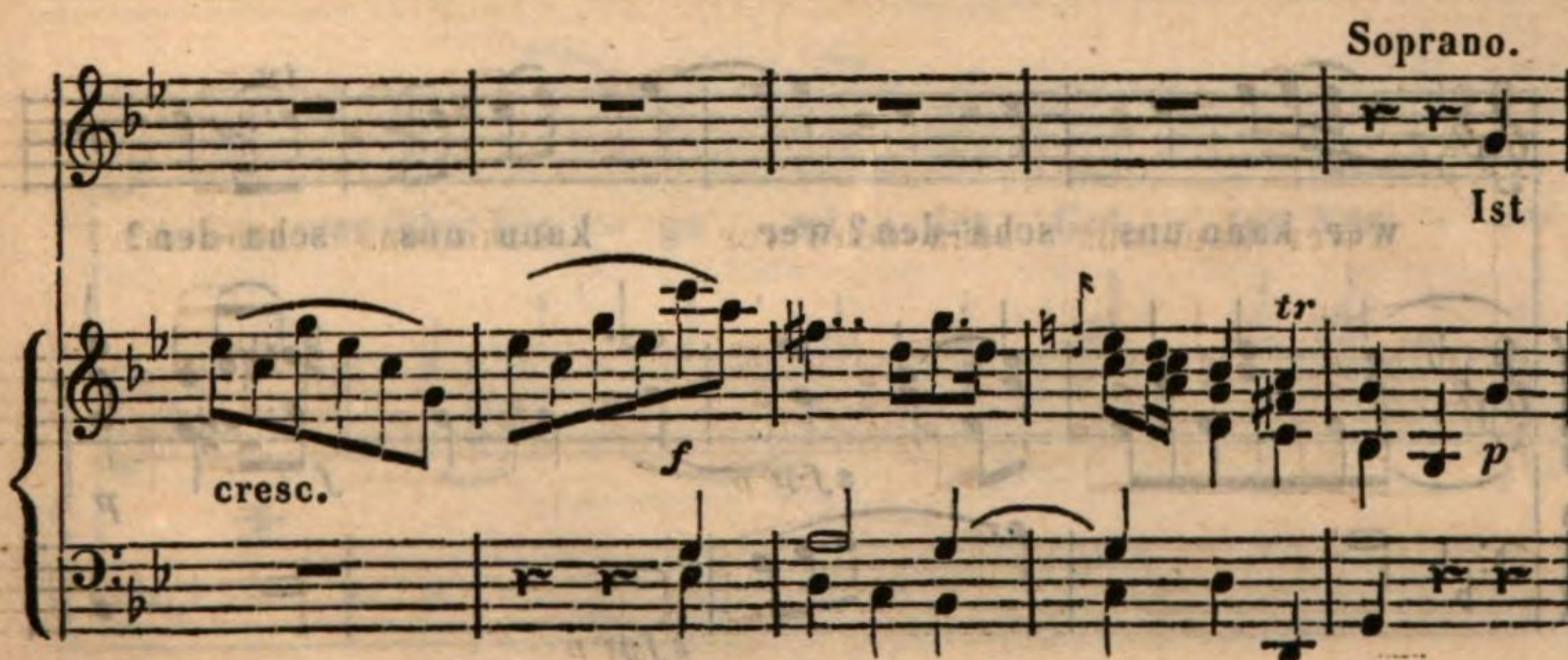
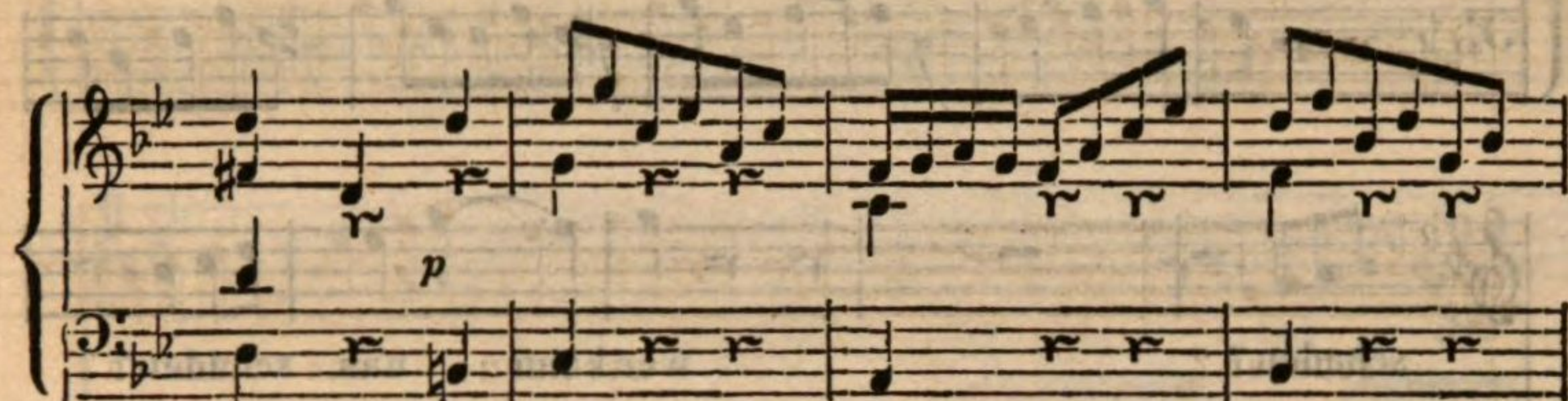
f *p* D. S.

No. 52. Aria.

Risoluto.

Pianoforte.

f



Gott für uns, wer kann uns schaden, wer kann uns

schaden? wer kann uns schaden?

ist Gott für uns,

wer kann uns schaden? wer kann uns schaden?

First system of the musical score. The vocal line consists of four measures of whole rests. The piano accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a steady quarter-note bass line in the left hand.

Second system of the musical score. The vocal line contains the lyrics "Wer führt Kla - ge wi - der". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and the quarter-note bass line in the left hand.

Third system of the musical score. The vocal line contains the lyrics "Got - tes Aus - er - wähl - te?". The piano accompaniment includes trills (tr) in the right hand during the final two measures. The bass line remains steady.

Fourth system of the musical score. The vocal line contains the lyrics "wer führt Kla - ge wi - der Got - tes Aus - er-". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and the quarter-note bass line in the left hand.

wähl - - - - te, wi - der Got - tes

cresc. *f* *p*

Aus - er - wähl - te?

tr *f*

Hier ist

tr

Gott, der sie ge - recht macht, hier ist

p

Gott, der sie ge - recht

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The piano accompaniment (grand staff) features a flowing eighth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

The second system of the musical score. The vocal line continues with a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5, then a half note A5. The piano accompaniment continues with its eighth-note melody. The key signature remains one flat.

The third system of the musical score. The vocal line features three trills (tr) on the notes G4, A4, and B4. The piano accompaniment continues with its eighth-note melody. The key signature remains one flat.

ge - recht macht.

The fourth system of the musical score. The vocal line concludes the phrase with a half note C5, followed by a whole note D5. The piano accompaniment features a trill (tr) on the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature remains one flat.

Wer, wer will ver-dam-men?

wer, wer will ver-

dam-men? wer, wer will ver-dam-

men?

Chri-stus, Chri-stus ist

hier, der ge - stor - ben ist, ja viel-mehr, der auch

auf - er-stan - den ist; welcher

sitzt zur Rech - ten Got-tes, und ist Fürsprecher,

Detailed description of the musical score: The score is written on a single page with a key signature of two flats (B-flat major) and a 4/4 time signature. It features a vocal melody line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The piano part has a strong bass line with chords and some melodic movement. The vocal line is simple and hymn-like. Dynamics include piano (p), forte (f), and a trill (tr). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Chri-stus, Chri-stus ist hier, der ge - stor - ben ist, ja viel-mehr, der auch auf - er-stan - den ist; welcher sitzt zur Rech - ten Got-tes, und ist Fürsprecher,'.

und ist Fürsprecher für uns, für uns,

Für - spre - - - - -

- cher, Christus ist Für -

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) has the lyrics "spre - - - cher für uns." The piano accompaniment (grand staff) includes the marking "cresc." and dynamic markings *f* and *p*.

Second system of the musical score, featuring a piano accompaniment in grand staff.

Third system of the musical score, featuring a piano accompaniment in grand staff with trills marked "tr".

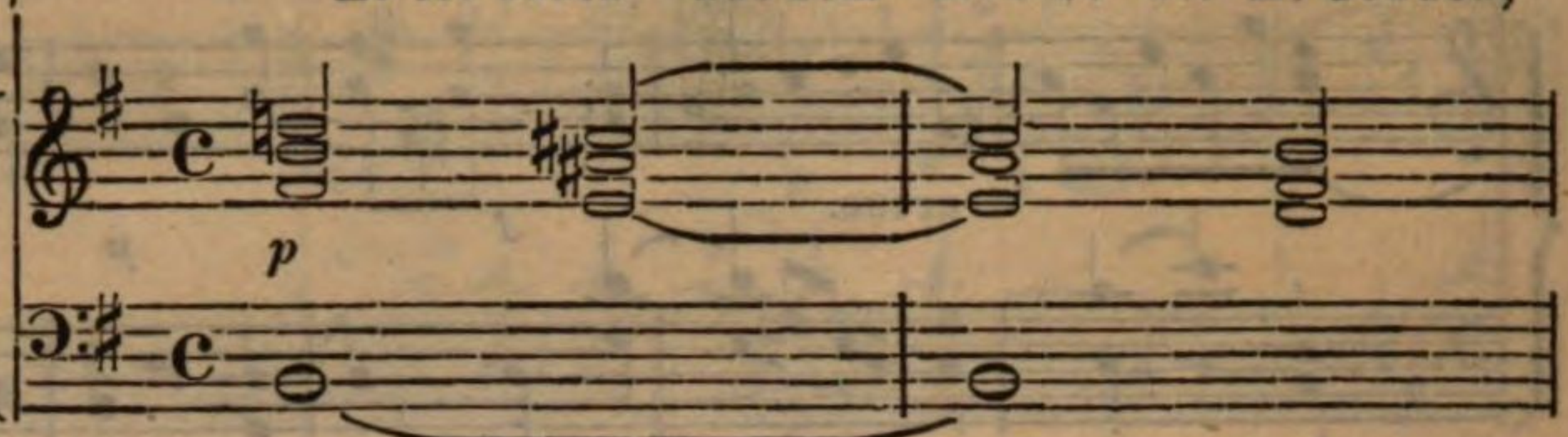
Fourth system of the musical score, featuring a piano accompaniment in grand staff with trills marked "tr" and a crescendo marking "cresc."

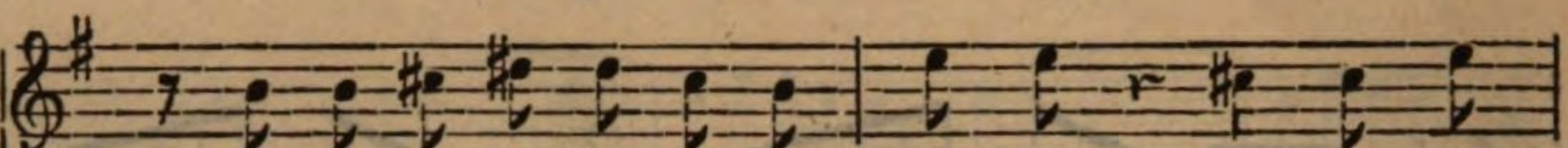
Fifth system of the musical score, featuring a piano accompaniment in grand staff with a forte dynamic marking *f*.

No. 31. Recitativo.

Soprano. 

Er ist dahin aus dem Lan-de der Le-benden,

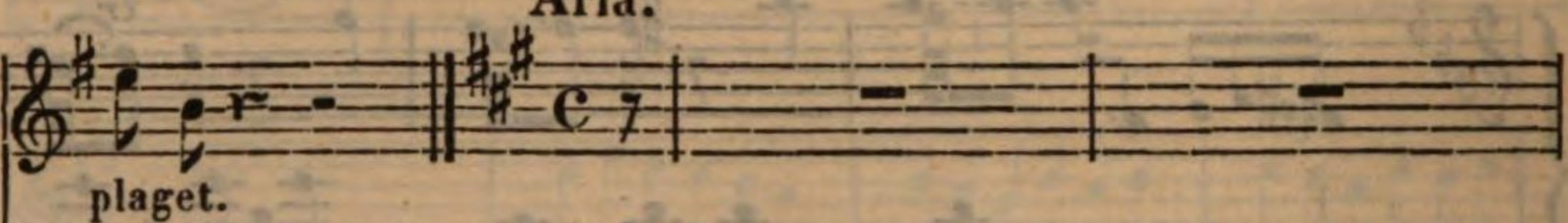
Pianoforte. 



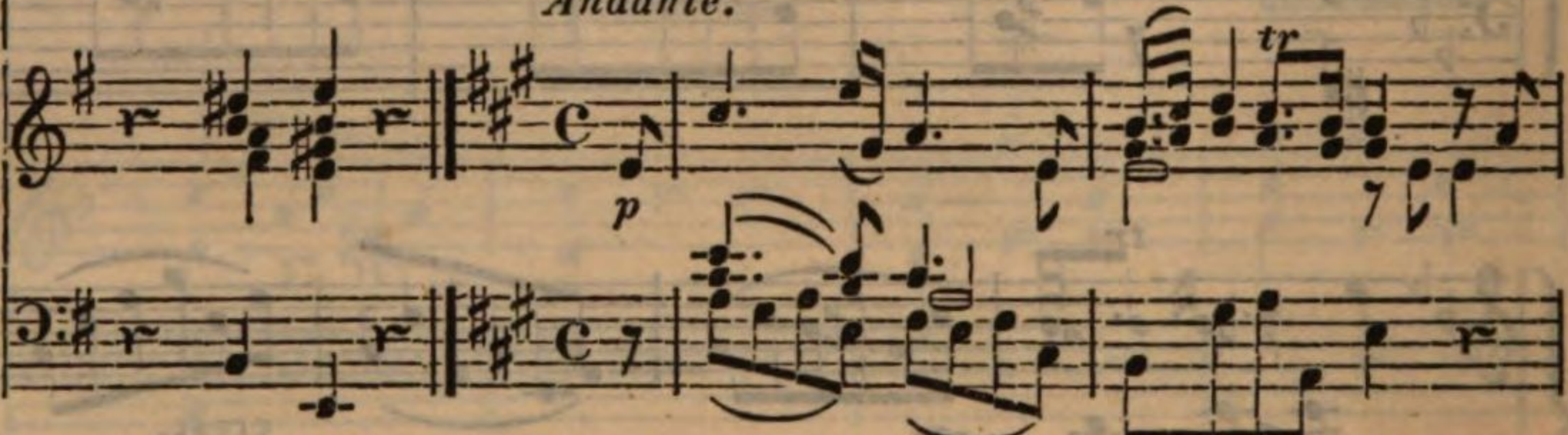
und um die Sün-de sei-nes Vol-kes ward er ge-



Aria.

plaget. 

Andante.





Doch

du liessest ihn im Gra - be nicht, doch

du liessest ihn im Gra - be nicht, du liessest nicht zu, dass dein

Hei - li-ger Ver - we-sung se - he, Verwe - sung se - he.

Doch

du liessest ihn im Gra - be nicht, du lies-sest ihn im

Gra - be nicht, im Gra - be nicht, du

liessest nicht zu, dass dein Hei - li - ger Verwesung se - he,

du liessest nicht zu, doch du liessest nicht zu, dass dein

Hei - li - ger Ver - we - sung se - he, du

liessest nicht zu, du lies - sest nicht zu, dass dein Hei - li - ger, dein

Hei - li - ger Ver - we - sung se - he.

24*

No. 49. Recitativo.

Alto.

Dann wird erfüllt das Wort des Wahrhaft'gen, der Tod

Pianoforte.

p

ist in den Sieg verschlungen.

f

No. 50. Duetto.

Andante.

Alto.

O Tod, o Tod, wo, wo ist dein

Tenore.

Andante.

Pianoforte.

Stachel, wo, wo ist dein Stachel? o Tod,

Dein Sieg, o Höl - le, dein Sieg, wo ist er? dein Sieg, o

o Tod, wo ist dein Sta-chel, o Tod,

Höl - le? dein Sieg, wo ist dein

wo ist dein Sta-chel? wo ist dein Sta-chel, o

Sieg, wo? dein Sieg, o Höl - le, dein Sieg,

Tod? wo ist dein Sta-chel? dein Sieg, o

dein Sieg, o Höl - le? o Tod, wo ist dein

Höl - le, dein Sieg, wo ist dein Sieg? wo,

Sta-chel, o Tod, wo ist er? wo ist dein

wo ist dein Sieg, o Höl - le, dein Sieg,

Stachel, Tod, wo ist dein Sta - chel, o

wo ist, o Höl-le, dein Sieg? wo ist dein Sieg, o Höl-le?

Tod, wo ist dein Sta-chel? o Tod, o

o Tod, o Höl-le! o

Tod, wo ist dein Sta-chel, wo? dein Sieg, o Höl-le,

Tod, wo ist dein Sta-chel, wo, wo ist, o

wo ist dein Sieg? o Tod, o Tod, wo ist dein

Höl-le, dein Sieg? o Tod, o Tod, wo, wo ist dein Stachel, wo,

Sta - chel? dein Sieg, wo, dein Sieg, o Höl-le, wo ist dein

dein Sieg, dein Sieg, o Höl-le? o Tod, wo, wo ist dein

Sieg? o Tod, wo ist dein Stachel, o Tod? o Hölle, wo,

Stachel? dein Sieg — o Höl-le, dein Sieg, wo ist er, wo

wo ist dein Sieg, dein Sieg, o Hölle, dein Sieg, wo ist er, wo

ist er, dein Sieg, o Höl-le? des Todes Stachel ist die Sünde, die

ist er, dein Sieg, o Hol-le? des Todes Sün-de, ist die Sünde und — die Kraft der Sünde ist Stachel ist die Sünde, und die Kraft der Sün - de

— das Gesetz, des Todes ist das Gesetz, des Todes Sta-chel ist die Sünde, die

Stachel ist die Sünde und die Kraft der Sün - de

Sünde, ist die Sünde und — die Kraft der Sünde ist

ist das Ge - setz.

das Ge - setz.



Von Pag. 181 bis zum Schluss
Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Steinmann, Heinrich Ferdinand,

Die grosse italienische Gesangschule, nebst praktischen Uebungstücken

Dresden u. Lpzg 1848

Mus.th. 2152

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598974-9